

صلاح فضل: عز الدين إسماعيل .. صديقًا

عبد السلام المسدّي : عز الدين إسماعيل كما أخال أني عرفته

كمال أبو ديب: سامقًا كان وسامقًا يبقى

عز الدين إسماعيل والشعرية الجديدة

التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث: عز الدين إسماعيل أنموذجًا

نص وقراءتان : دمعة للأسى .. دمعة للفرح
بين المفارقة والإبيجرام والمعنى يبحث عن إنسان

العلوم البينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقاربة «إدجار موران»

شعرية الجنوسة:مقاربة لنص «قصيدة العراق» لبشري البستاني

مسمار جحا : التحدي العربي للتبعية الثقافية

العدد ٧٢ / شتاء ٢٠٠٨

العدد ٧٢ / شتاء ٢٠٠٨

فصول

مجلة النقد الأدبى
علمية محكمة



ملف العدد

عز الدين إسماعيل



الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

العدد رقم ٧٢

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالحاسوب IBM ومرفقا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.
- تعتذر المجلة عن عدم نشر الأبحاث التي يزيد عدد صفحاتها عن 15 صفحة من قطع المجلة أي ما يوازي 6000 كلمة.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.

فهرست



كلمة أولى

يصدر هذا العدد الجديد من مجلة فصول مع الدورة الأربعين لمعرض القاهرة الدولي للكتاب الذي انطلق عام ١٩٦٩ ليشكّل نقلة حضارية وليدشّن عصراً جديداً من الازدهار الفكري والثقافي في عالمنا العربي، وليصبح موسماً سنوياً للتواصل والحوار المفتوح حول قضايا الثقافة والفكر. وقد توالت بعده المشاريع الثقافية وليس آخرها مشروع القراءة للجميع وهو تجربة ثقافية غير مسبوقة جعلت من القراءة زاداً يومياً متاحاً للجميع في كل مجالات المعرفة: في العلم، والفن، والدين، والفلسفة، وهي الأعمدة الأربعة لكل بناء حضاري في كل زمان ومكان.

في هذا التوقيت يصدر هذا العدد من فصول وفيه ملف عن الناقد الكبير عز الدين إسماعيل مؤسس هذه المجلة وأول رئيس تحرير لها، وصاحب الدور البارز في الحياة الثقافية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين؛ فقد كان رئيسا لهيئة الكتاب ومعرض القاهرة الدولي للكتاب ١٩٨٢ - ١٩٨٥، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٤، ورئيس أكاديمية الفنون ١٩٨٥ - ١٩٨٩. وإلى جانب تأسيسه مجلة فصول، أسس مجلة "إبداع" ١٩٨٣، ومجلة "عالم الكتاب" ١٩٨٤، ومجلة "القاهرة" ١٩٨٥، ومعرض القاهرة الدولي لكتاب الطفل ١٩٨٤، والمعرض الدائم للكتاب ١٩٨٤.

لذلك كان من الطبيعي أن تخصص مجلة فصول ملفاً خاصاً عنه ليس بوصفه مؤسسا لها فقط بل لكونه رائد حركة تجديد النقد العربي وانفتاحه على تيارات الحداثة. وليس من أهداف مجلة فصول تمجيد الأشخاص بل البحث عما تمثله هذه الرموز الثقافية من تيارات ومناهج واتجاهات تعمل على تحديث الثقافة العربية التي هي واحدة من أقدم الثقافات في العالم.

ومجلة فصول - ومنذ صدور عددها الأول قبل ٢٨ عاماً - كانت ومازالت علامة فارقة في حياتنا الثقافية وتجربة خصبة متجددة في تاريخ النقد العربي، حتى أصبح يؤرخ للنقد العربي الحديث بمرحلتين: الأولى ما قبل مجلة فصول، والثانية ما بعد ظهورها. ومازالت مجلة فصول تواصل مهمتها على أكمل وجه، بقيادة الناقدة الكبيرة هدى وصفي رئيسة التحرير، فتحية لها ولفريق العمل، لما يقدمونه من أجل أن تواصل مجلة فصول دورها البارز في حياتنا الثقافية والنقدية.

ناصر الأنصاري

افتتاحية

عندما شرعت في كتابة افتتاحية هذا العدد الذي يتضمن ملفا خاصا عن الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل وجدت نفسي - من غير تفكير مسبق - أنساق وراء ذكريات ومواقف جمعتني والراحل العزيز، وقررت أن أكتب أيضا شهادة قصيرة بدلا من افتتاحية تشير إلى محتويات العدد، وإن كنت أرجو أيضا في هذا السياق أن أذكر أستاذا آخر عزيزا ينتمي إلى كتيبة علماء آداب عين شمس والذي يؤبنه في هذا العدد الدكتور عبد السلام الشاذلي، ألا وهو الأستاذ الدكتور أحمد كمال زكي وهو قيمة كبيرة وعلامة منيرة في مسيرة الثقافة العربية.

وقد أثارت في شهادات صلاح فضل وعبد السلام المسدي وكمال أبو ديب ذكريات عاصرتها وكنت شاهدة على بعضها، وكيف لا وأنا ضمن مجموعة من الناقدات، سيزا قاسم، فريال غزول، أمينة رشيد، بدأن الكتابة بالعربية بشكل منتظم في مجلة فصول منذ ظهورها عام ١٩٨٠ وأسهمن بإبداعهن أكثر من مرة في هذه المجلة التي كان لها الفضل على كل من كتب فيها؛ ذلك أنها حسب ما قرأه لي أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل في إحدى اللقاءات أثناء العمل في المجلة - وكان يقرأ رسالة أتته من الكويت - أن الوسط النقدي يتكلم عن "قنبلة" انفجرت عقب ظهور مجلة فصول وهزت أركان هذا المجال الذي تواءم أفق انتظاره مع ظهور المجلة. وكنا نشعر أن هناك مهمة مقدسة لابد من إنجازها، وكان تشجيع عز الدين إسماعيل لنا يفوق الوصف. وفيما يخصني، فأذكر أنني أحيانا كنت أقدم للمجلة أكثر من مساهمة؛ فأحيانا كان العدد الواحد يحتوي على "تجربة نقدية" و"دوريات" و"ترجمة". وقد قرأت مؤخرا كتاب ماهر شفيق فريد - تساعية نقدية* - الذي صدر منذ أسابيع وفيه يتساءل عمن ترجم جي بوريللي "اجتماعية الأدب" وكنت أنا المترجمة وكنت بسبب المساهمات المتعددة أغفل وضع اسمي على الترجمات كما أنني كنت أتلقى من أستاذي أنور لوقا الكثير من المراجعات بالفرنسية لرسائل ماجستير ودكتوراه لعرضها بالعربية وضمها إلى المجلة. وتحضرني هنا الرسالة المتميزة عن شعر صلاح عبد الصبور، وكانت من ألمع الرسائل التي نوقشت في جامعة إكس أن بروفانس وضمتها صفحات مجلة فصول.

وعندما ترأس عز الدين إسماعيل أكاديمية الفنون، حيث كنت أقوم بالتدريس في معهدي النقد الفني والفنون المسرحية، أخذ في حقن الأكاديمية بمشاريع فكرية متعددة، وقد أسس مجلة "الفنون" (مطبوعات الأكاديمية) واحتوى العدد الأول على ندوة تناقش مفهوم "التجريب" بوصفه مفهوما قادرا على تحريك المياه الراكدة وفتح نوافذ متعددة على الإبداعات العالمية، وهو في كل ما يفعل يظل شاخصا إلى الجمرات الحية في التراث لكي يربطها بالإبداع المعاصر أيا كان

* مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٧ ص ص ٣٨٩ - ٤٠٤.

مصدره، وأذكر أنه شجعني كثيراً على دعوة العديد من الأساتذة الفرنسيين لكي يلتقوا بطلبة الأكاديمية، منهم على سبيل المثال جورج مونان حيث أثارت محاضرته عن "البنيوية" الكثير من الجدل وحيث كانت موضع رفض من كثيرين، بل كانت هناك حملة على البنيوية تزعمتها إحدى الزميلات فكان دائما ما يقول: "إن الإنسان عدو ما يجهل". وكان رحب الصدر جدا وكان يعلم ما بالنفوس ولكنه كان قادرا على التجاوز، وله أيضا مقولة لا أنساها: "أنا مش غني ولكن مستغني".

وقد أشار عبد السلام المسدي إلى لقاء مدريد بمناسبة مرور عشر سنوات على وفاة طه حسين (١٩٨٣) والذي نظمه صلاح فضل عندما كان مستشارا ثقافيا ومديرا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية في إسبانيا وجمع فيه رئيس المجمع اللغوي حينئذ إبراهيم مدكور ويحيى حقي رحمهما الله وجابر عصفور وشارل فيال وأنور لوقا وكمال أبو ديب ومحمد برادة وآخرين، لا تسعفني الذاكرة الآن بجميع الأسماء، وكان لقاءً ثقافيا رفيع المستوى وأعجب عز الدين إسماعيل بمداخلتي عن "طه حسين وأسطورة أوديب" حيث كان شديد الاهتمام بهذا المجال وأنجز فيه دراسته القيمة "التفسير النفسي للأدب".

وإذا كان لي أن أنهي شهادتي، فإنني أود أيضا ذكر لحظة حزن في حياة عز الدين إسماعيل: كنت في باريس وقابلته صدفة هو وزوجته الصديقة الدكتورة نبيلة إبراهيم وجلسنا معا على مقهى، وما هي إلا لحظات حتى جاءنا من أخبرنا بوفاة صلاح عبد الصبور، ولم أشهد تعبيراً عن الألم مثل ما شاهدته ذلك اليوم على وجه عز الدين إسماعيل؛ فقد كانت الصدمة قوية وكانت تربطه بصلاح عبد الصبور علاقة حميمة، تلك العلاقة التي شهدت مخاض ولادة مجلة فصول والتي أعطت للثقافة العربية أينع ثمارها.

ختاما رأينا أن نجعل من الزوجة العزيزة والعالمة الكبيرة نبيلة إبراهيم شريكة الدرب شخصية العدد لكي نهدى لها بمناسبة رحيل رفيق العمر هذا الملف الخاص.

والمجلة ماثلة للطبع جاءنا نعي أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف، الناقد والعالم الجليل الذي ينتمي، كزميليه عز الدين إسماعيل وأحمد كمال زكي، إلى هذه الكتيبة من علماء آداب عين شمس، وقبل ذلك التلمذة على يد الرائد الكبير أمين الخولي. وطالما أمدَّ الراحل الكبير مجلة فصول بدراساته التنظيرية في إطار مشروعه النقدي المهم. وكنا قد احتفينا به في العدد ٦٣ من هذه المجلة والذي خصصناه للنقد الثقافي. فعزاؤنا لأسرته ولتلاميذه ولكل محبيه.

هدى وصفي

من ملفاتنا القادمة

١ـ الدراما الجديدة وما بعدها

٢ـ الترجمة والتثاقف

الملخصات و التعريفات

التعريفات

باربرا هارلو / جميل عبد المجيد / الزواوي بغورة / طارق شلبي / عبد الله أبو هيف / عبد الناصر حسن / عبد الواسع الحميري / ليلى أحمد فؤاد / محمد العبد / محمد فتوح أحمد / وفاء عبد اللطيف

الملخصات

مسمار جحا: التحدي العربي للتبعية الثقافية / العلوم البينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقاربة "إدجار موران" / شعرية الجنوسة: مقاربة لنص "قصيدة العراق" للشاعرة العراقية بشرى البستاني / عز الدين إسماعيل والشعرية الجديدة / التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث: عز الدين إسماعيل أنموذجا / جدلية الثابت والمتحول في حركة الفعل النقدي عند عز الدين إسماعيل / عز الدين إسماعيل وبنية الجدل الفكري الخلاق / تجليات الجدلي والجمالي: قراءة في مسرحية محاكمة رجل مجهول / المعنى يبحث عن إنسان قراءة في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية / المفارقة والإبيجرام.



* النص الاستهلالي:

مسمار جحا: التحدي العربي للتبعية الثقافية

باربرا هارلو / ت: ليلى أحمد فؤاد

تستقي الكاتبة باربرا هارلو من شخصية جحا، وبخاصة حكاية مسمار جحا الشهيرة، كناية عن التبعية الثقافية والاقتصادية والسياسية العربية للغرب، ودراسة لدور روح الدعابة الشعبية في النقد السياسي في أرجاء العالم العربي. وتتتبع باربرا هارلو جذور الجدل النقدي العربي في التراث العربي وتطورها في أشكال المواجهة العديدة مع الإمبريالية الغربية والاستعمار الأوروبي في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، في ضوء ثنائيات جدلية متعددة. وتخلص الكاتبة إلى أن كثرة مسامير جحا التي تم دقها في البنَيات الاقتصادية والسياسية والثقافية في الشرق الأوسط العربي إنما تتطلب تحدياً لهذه التبعية الاقتصادية والثقافية، وأهم أشكال هذا التحدي تقع في إعادة بناء أشكال السرد التاريخية.

* الدراسات:

العلوم البينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقاربة "إدجار موران"

الزواوي بغورة

غاية هذا البحث تحليل دور العلوم البينية والمتعددة والعابرة في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري، وذلك من خلال مناقشة وجهة نظر أحد مؤسسي ومنظري هذا التوجه المنهجي الجديد في الدراسات الاجتماعية والإنسانية، ألا وهو عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي "إدجار موران" المولود سنة ١٩٢١، الذي خص هذا المجال بالعديد من الدراسات. وسوف نحلل هذا الموضوع وفقا للمحاور التالية:

أولا: دور إدجار موران في تجديد العلوم البينية والمتعددة والعابرة.

ثانيا: مسألة الإصلاح التربوي والفكري.

ثالثا: تطبيقات نموذجية نقدم فيها نموذج الهوية الإنسانية وسياسة الحضارة الجديدة.

* النقد التطبيقي:

شعرية الجنوسة: مقاربة لنص "قصيدة العراق" للشاعرة العراقية بشرى البستاني

وفاء عبد اللطيف

على الرغم من أن الشعر الوجداني نوع أدبي يقدم متكلما واحدا أو شخصية واحدة تكون مصدرا أوحد للرسالة التي تود القصيدة بثها، فإن "قصيدة العراق" تمزج السرد بالوجداني لتقدم إبداعا لبانوراما كيانات متواشجة: المرأة/الشعر، المرأة/الوطن، الشعر/العراق، الجسد الأنثوي/القصيدة. والشاعرة بشرى البستاني تمد جسرا للقارئ

تساجله وتناوشه، وتحجب المسكوت عنه مرة وتظهره أخرى في كلمات حبلى وأوصاف بعيدة عن التمويه لتجسيد الحالة التصويرية التي (تُمنتج) الماضي المجيد والحاضر القاتم والمستقبل الواعد الأكيد. وهي إذ تمعن في استثارة القارئ واستفزازه فإنها تجهد في خلق ذلك النسق التعبيري الكامن خلف الثقافة العريضة المنخرطة في جنوسة الشاعرة ودلالاتها الشعرية.

* الملف:

عز الدين إسماعيل والشعرية الجديدة

محمد فتوح أحمد

تتحقق الشعرية الجديدة حين يغدو النص الشعرى برمته وحدة بنائية كاملة ومستقلة، وحين تصبح الرؤيا الجمالية أكثر كثافة، وإنتاج الدلالة أكثر ثراء وتعقيدا، والمكوّنات اللفظية أقل عددا، وإن كانت أشد صقلا وأمعن في الدقة والانتقاء، وهو ما بشّر به المبدع الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل في إصداره الشعري الأول "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" ٢٠٠٠م. واستمر حفيًا به في الإصدار الثاني والأخير "هوامش في القلب" ٢٠٠٧م، ومن أبرز ملامح هذه الشعرية الجديدة الميل الغالب لاستبطان التجربة الشعرية باصطياد اللحظة النفسية وتعميقها واستبار أغوارها حتى آخر قرار لها، ومن أبرز ملامحها كذلك محاولة إشباع النص وإثراء دلالاته الفكرية وتخصيب إيحاءاته، الأمر الذي ربما أفضى إلى المباشرة في طرح المحصول الدلالي دون أردية جمالية مناسبة. ومن ملامحها كذلك اللواذ بلعبة الأقنعة بكل ما فيها من مراوغة ورمزية، مع العناية بانتقاء المتن الكلامى للنص بهدف توكيد الملامح الفارقة بين الشعرى وغير الشعرى، ولنفس الهدف يعظم دور القافية في النص الشعرى حتى تعوّض اهتزاز القيود المفروضة على البنية الإيقاعية. وجميع هذه الملامح تجلو العلاقة الجدلية التي تواشجت بها عناصر الحداثة في شعر عز الدين إسماعيل، كما تؤكد الطبيعة العضوية التي تتحلى بها عطاءات المبدع الراحل.

التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث: عز الدين إسماعيل أنموذجًا

عبد الله أبو هيف

عالج البحث دراسة التأصيل والتحديث في نقد عز الدين إسماعيل بوصفه من أبرز النقاد العرب الحديثين في التأصيل النقدي القائم على الأصول اللغوية والأدبية والعلمية والثقافية الناظمة لعناصر التمثيل الثقافي، وفي تجليات هذه الأصول مع سمات الحداثة النقدية ومعطياتها العصرية الراهنة، إذ تركز التأصيل النقدي على استحضار التراث النقدي وتمثلاته الأصيلة مع منظورات التحديث ومعاييره ومنهجياته. واستخلص البحث تجليات إبداع عز الدين إسماعيل في النقد الأدبي تأصيلاً وتحديثاً من جوانب الترجمة والتعريب إلى وعي الموروثات وتطوراتها في ضبط المنهجيات والمصطلحات اللغوية والنقدية، والعناية بالأصول التراثية النقدية.

جدلية الثابت والمتحول في حركة الفعل النقدي عند عز الدين إسماعيل

عبد الواسع الحميري

ننطلق في هذه الدراسة – التي نستهدف خلالها الكشف عن ملامح التجربة النقدية عند ناقدنا الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل– من فرضية رئيسة مفادها: أن الفعل النقدي الذي مارسه خلال ما يربو على أربعة عقود – عبارة عن فعل فاعل في نفسه فعلَهُ فيما هو فعلٌ فيه، وفيما هو فعلٌ به، وفيما هو فعلٌ له أو لأجله، وأنه بسبب ذلك، أو نتيجةً عنه- ينطوي على عناصر، ثابتة، وأخرى متغيّرة، وأن العلاقة بين ما هو ثابت وما هو متغير بقيت في الأغلب الأعم محكومة بمنطق التفاعل والجدل، وليس بأيّ منطق آخر. فهل الأمر كذلك حقاً؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف تجلّى لنا ذلك الأمر؟ أو بالأحرى كيف تكشفت لنا تلك الحقيقة خلال قراءتنا المنجز النقدي لناقدنا الراحل؟ هذه الأسئلة وسواها هي ما تحاول هذه الدراسة الإجابة عنه.

عز الدين إسماعيل وبنية الجدل الفكري الخلاق

عبد الناصر حسن

إذا سلمنا بأن الجدل هو طريقة الفكر الذي يوجه حركته إلى جهات متعارضة تؤثر فيه تأثيرا متقابلا يفضي في النهاية إلى تقدمه، وأنه أي الجدل موقف الفكر الذي يقرر أن حكمه على الأشياء لا يمكن أن يكون نهائيا، وأنه أيضا هو اتصاف الفكر بالحركة، وميله إلى مجاوزة ذاته، على أن تكون طريقته في كل شيء إرجاعه إلى المحل الذي يشغله في تيار الوجود المتحرك، فإن هذه المعاني الإيجابية للجدل تجسد ما نقصد إليه حين نصف النشاط العقلي لعز الدين اسماعيل بأنه بنية من الجدل الفكري الخلاق الذي عرفناه في كتاباته العلمية النقدية.

إنها مغامرة التفكير في التفكير التي نطرح من خلالها فرضيتنا المتمثلة في أن شبكة علاقات هذه البنية الجدلية الخلاقة في كتابات عز الدين إسماعيل تقوم على أساس الانسجام والتواشج، والانصهار الحادث بين مجموعة عناصر من البنى الجزئية التي تتجلى متداخلة أحيانا ومتوازية أو متقاطعة أحيانا أخرى لتصنع فضاء هذه البنية الكلية لهذا الجدل الفكري الخلاق. ومن هذه العناصر : الحيدة العلمية ـ التفكير الشمولي التأملي ـ ديناميـة التحول ـ التنظيم الذاتي.

تجليات الجدلي والجمالي: قراءة في مسرحية محاكمة رجل مجهول

طارق شلبي

يلاحظ القارئ لمسرحية محاكمة رجل مجهول أن كاتبها قد بث فيها ثنائيات كثيرة وأقام بين أطراف هذه الثنائيات من المفارقة ما يؤول إلى جدل خصيب، تشرع فيه هذه الأطراف في التصادم والتعارض. وأطراف هذه الثنائيات لا تتبدى أمام القارئ ليقارن بينها، بل يستشعر أن عليه واجبا أن يُرهف رصده لأمارات التفاعل الجدلي القائم بينها. والفارق بين المقارنة والتفاعل هنا هو مآل الدلالة التي يستخلصها المتلقي؛ فالمقارنة تبقى على الفوارق الدلالية بين الطرفين كما هي. فيكون للدال خارج النص من الدلالة ما له منها داخله.

وتتجه هذه الدراسة صوب هذه الثنائيات المتجادل طرفاها راصدة مجلي جدلها؛ في نطاق السياق الجزئي تارة أو في آفاق الدلالة الكلية الكبرى للنص في مجموعه. كما تعنى الدراسة برصد مواز تكشف فيه عن الدور الذي نهضت به هذه الثنائيات المتجادلة في تشكيل النص ودلالته وإحداث التأثير الجمالي على المتلقي.

*** نص وقراءتان:**

المفارقة والإبيجرام

جميل عبد المجيد

سعت الدراسة إلى تحرير مفهوم كل من المفارقة والإبيجرام والعلاقة بينهما، والوقوف على التجربتين الرائدتين في الإبيجرام العربي: (جنة الشوك) لطه حسين و (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) لعز الدين إسماعيل؛ لمعرفة حظ هاتين التجربتين من المفارقة. وفي وقوف الدراسة على هاتين التجربتين، اتضح النضج الفني الذي يميز تجربة عز الدين إسماعيل عن تجربة طه حسين، وأبرز ذلك أن إبيجراما عز الدين إسماعيل تلمس ولا تخدش، تلمّح ولا تصرّح؛ من ثم تفتح بابًا للتفسير والتأويل. ومرد ذلك التخلي عن الغاية التعليمية الإصلاحية التي حكمت تجربة طه حسين، واتخاذ إبيجراما عز الدين إسماعيل الشكل الشعري. إن كثيرًا من مفارقات طه حسين لا تصنعها الإبيجراما، وإنما تخبر بها حيث هي قائمة في الواقع، ويكون دور الإبيجراما – حينئذٍ – في اختيار الصيغة اللغوية التي تظهر هذه المفارقة وتبلورها، وفي تعليل المفارقة تعليلا لطيفًا طريفًا أحيانا، ومضاعفتها حينًا. كما أن مفارقات طه حسين غلبت عليها المفارقة اللفظية أو البلاغية والغاية الهجائية والتهكمية. أما مفارقات عز الدين إسماعيل، فإن الإبيجراما تصنعها صنعا أو تخلقها خلقا عبر آليات منها: اللعب على عنصر الزمان وعنصر المكان أحيانا، و لعبة التغافل أو التساذج حينًا. و كثيرًا ما تعددت المفارقة وانبنى بعضها على بعض داخل الإبيجراما الواحدة، فهي تجرى في جميع أوصالها. كما أنه كثيرًا ما عبرت المفارقة عن رؤية رومانسية للحياة والعالم. تعتقد الدراسة أن ديوان (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) أحسن تمثل توصيف كوليردج لفن الإبيجرام: (جسده الإيجاز، والمفارقة روحه) من ثم فالديوان يجسّد العلاقة الوثقى بين المفارقة والإبيجرام.

المعنى يبحث عن إنسان قراءة في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية

محمد العبد

هذه قراءة أولية في نصوص ديوان عز الدين إسماعيل "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، من حيث ما يمثله الفن الإبيجرامي من خصوصية البناء والدلالة في الشعرية العربية المعاصرة. عنيت القراءة باستجلاء الإبيجرامات الشعرية في ذلك الديوان من حيث علاقة النصوص الموازية بنصها الأصلي، ومن حيث كون الإبيجراما شعر المعنى، ومن حيث هي علاقة حوارية بين الذات وذاتها في رحلة اكتشاف الذات والعالم.

باربرا هارلو (أمريكية)

أستاذة بقسم الأدب المقارن، جامعة تكساس في أوستن بالولايات المتحدة الأمريكية.

جميل عبد المجيد (مصري)

أستاذ النقد الأدبي الحديث بكلية الآداب، جامعة حلوان. حاصل على جائزة الدولة التشجيعية في الآداب فرع النقد الأدبي لعام ٢٠٠١ ، وجائزة جامعة أبو ظبي للبحث العلمي ٢٠٠٦. ومن مؤلفاته : مقدمة في شعرية الإعلان ٢٠٠١، البلاغة والاتصال ٢٠٠٠، بلاغة النص ١٩٩٩، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ١٩٩٨. له أبحاث منشورة في دوريات علمية محكمة ووقائع أعمال مؤتمرات. ومن أحدث هذه الأبحاث (نحو تحليل خطاب الأغنية – دراسة في أغنية الأطلال). شارك في مؤتمرات دولية في مصر والأردن والمغرب والكويت.

الزواوي بغورة (جزائري)

أستاذ مساعد بقسم الفلسفة، كلية الآداب جامعة الكويت. من أعماله المنشورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠. ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، بيروت ٢٠٠١. المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، الجزائر ٢٠٠١. الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، الجزائر ٢٠٠٣. خلاصة القرن، تأليف كارل بوبر، ترجمة الزواوي بغورة ولخضر مذبوح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢. يجب الدفاع عن المجتمع، تأليف ميشيل فوكو، ترجمة الزواوي بغورة، بيروت ٢٠٠٣. وله مقالات منشورة في عدد من المجلات بالعربية والفرنسية.

طارق شلبي (مصري)

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة المساعد بكلية الآداب جامعة عين شمس، ماجستير ١٩٩٤ في: شعر عبيد بن الأبرص دراسة أسلوبية، ودكتوراه ١٩٩٧ في: الاستفهام في القرآن الكريم دراسة أسلوبية. من مؤلفاته المطبوعة: "دروب النص– دراسات في الشعر الأندلسي"، "دراسات في لغة النص". نال جائزة الأدب من مجمع اللغة العربية ٢٠٠٧ عن بحثه "لغة السرد عند نجيب محفوظ". شارك في مؤتمرات معنية بالنقد الأدبي في بعض الجامعات المصرية.

عبد الله أبو هيف (سوري)

أستاذ النقد الأدبي الحديث في جامعة تشرين (اللاذقية). دكتوراه في العلوم اللغوية والأدبية من معهد الاستشراق بموسكو ١٩٩٢. ودكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة

دمشق ١٩٩٩. نشر عشرات الأبحاث والمقالات والدراسات في الدوريات العربية، كما شارك في العديد من المؤتمرات والندوات العلمية في سوريا والوطن العربي. له أعمال إبداعية في القصة، منها: موتى الأحياء، دمشق ١٩٧٦. ذلك النداء الطويل الطويل: قصص فراتية، دمشق ١٩٨٤. وله مؤلفات عديدة في النقد والدراسات الأدبية والفكرية، منها: التأسيس - مقالات في المسرح السوري، دمشق ١٩٧٩. أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً، دمشق ١٩٨٣. المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب، دمشق ٢٠٠٢. قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٤. نجيب محفوظ بعيون سورية، دمشق ٢٠٠٧.

عبد الناصر حسن (مصري)

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس. سكرتير الجمعية المصرية للنقد الأدبي. له دراسات في الشعر والنقد الأدبي الحديث، منها: الحب رموزه ودلالاته عند رواد شعر التفعيلة. نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي. نظرية التلقي بين ياوس وإيذر.

عبد الواسع الحميري (يمني)

أستاذ الأدب والنقد بجامعة صنعاء. رئيس منتدى الناقد العربي (صنعاء). أستاذ مشارك للأدب والنقد في جامعة صنعاء، له العديد من الكتب والأبحاث منها: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، الخطاب والنص: المفهوم - العلاقة - السلطة.

ليلى أحمد فؤاد (مصرية)

مدرس بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، وتعمل مترجمة حرة. لها العديد من الترجمات والمقالات والبحوث المنشورة.

محمد العبد (مصري)

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. له عديد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية إبداعًا وبنية، منها: "إبداع الدلالة"، و"اللغة والإبداع الأدبي"، و"المفارقة القرآنية"، و"اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة"، و"العبارة والإشارة"، و"الكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية"، و"الحدث اللغوي: مفهومه وأنواعه"، و"النص والخطاب والاتصال". كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

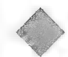
محمد فتوح أحمد (مصري)

وكيل كلية دار العلوم الأسبق ورئيس قسم الدراسات الأدبية (سابقا) وأستاذ الأدب الحديث بها. عضو مجمع اللغة العربية، وعضو الجمعية المصرية للنقد الأدبي، والجمعية

المصرية لـلأدب المقارن، وعـضو لجنـة الـشعر في المجلـس الأعلـى للثقافـة. لبحوثـه عنايـة بالشعريات خاصـة، ومـن مؤلفاتـه: الرمـز والرمزيـة في الـشعر المعاصـر. الحداثـة الـشعرية: الأصول والتجليات. واقع القصيدة العربية. تحليل النص الشعرى: بنية القـصيدة. جـدليات النص الأدبى. جماليات الخطاب القصصى. الشعر الأموى. النثر الكتابى. وكثير من المؤلفات والبحوث.

وفاء عبد اللطيف (عراقية)

أستاذ مساعد في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، جامعة الموصل. لها أكثر من عشرة بحوث منشورة في مجـلات محكمـة في العـراق. شـاركت في العديـد مـن المـؤتمرات الدوليـة، وترجمت إلى الإنجليزية العديد من القصائد العربية عن الحرب على العراق والاحتلال نُشرت في مجلات أجنبية.



مسمار جحا: التحدي العربي للتبعية الثقافية

باربرا هارلو / ت: ليلى أحمد فؤاد





مسمار جحا:

التحدى العربي

للتبعية الثقافية(*)



باربرا هارلو/ ت: ليلى أحمد فؤاد

تعبر شخصية جحا ذائعة الصيت عن خفة الدم وروح الفكاهة الشعبية في كافة أنحاء العالم العربي، وقد أثرى جحا — الذي يُعرف في المغرب باسم "سي جحا" و باسم "جـُحا" في كل من فلسطين وسوريا — النكات والحكايات المروية في مصر، حيث انتصر كثيرًا في مواقف خلافية أقوى منه وذلك بفضل ذكائه ودهائه. وقد انتشرت حكاية "مسمار جحا" انتشارًا واسعًا، فتروي الحكايةُ أن جحا قد عرض منزله للبيع مقرونًا بشرط واحد: أن يحتفظ بمسمارٍ واحدٍ من مسامير المنزل، ولم يعترض الشاري على هذا الشرط حين وضعه، لكنه فوجئ بعد ذلك بمجيء جحا للاطمئنان على أحوال مسماره. وأيًا كانت تحفظاته، فإن المالك الجديد وافق على أن يسمح لجحا برؤية مسماره. وبعد اطمئنانه، يرحل جحا ليعود بعد عدة أسابيع أثناء هبوب عاصفة شديدة، حاملاً غطائه وطالبًا أن يبقى الليلة بجوار مسماره لحمايته من أية أخطار جوية. ورويدًا عاد جحا إلى منزله، مقيمًا فيه بصفته الوصي على المسمار.

وقد تناول الكاتب الصحفي المصري فكري أباظة حكاية "مسمار جحا" في مقالة افتتاحية في الخمسينيات لوصف رد النسل المصري على العرض البريطاني بالجلاء عن مصر شريطة إبقاء قاعدتهم في منطقة قناة السويس[1]. وبالتدريج أصبح "مسمار جحا" يمثل في الخيال الغربي السياسي الشعبي أي محاولة من جانب القوى الغربية المُسيطِرة للحفاظ على وجودها النشط في الشرق الأوسط العربي، مستترًا كان أو ظاهرًا.

وتقوم روح الدعابة الشعبية بدور النقد السياسي في كافة أرجاء الوطن العربي، وتتردد أصداء "مسمار جحا" نقدًا سياسيًا من المغرب العربي إلى المملكة العربية السعودية، وفي فلسطين كما في مصر. ومع ظروف الاستقلال المختلفة والتطورات المحلية لما بعد الاستقلال، فإن القوى الغربية، والولايات المتحدة على وجه الخصوص، لا تكف عن فرض سيطرتها

العسكرية والاقتصادية والسياسية والثقافية على العالم العربي المعاصر ـ مثل جحا؛ فهي تُبقي الكثير من المسامير في البيت العربي.

وإذا كان تعبير "مسمار جحا" واسع الانتشار في الشرق الأوسط بوصفه مثلا أو نكتة، فإنه من جهة أخرى يعاد صياغته على مستويات متعددة، وفي مفردات متخصصة متفرقة لمثقفين وكتاب ومنظرين سياسيين عرب. فقضية التبعية الاقتصادية وما يستتبعها من التبعية الثقافية لها حضور حيوي في تحديد الأبعاد الأيديولوجية للجدال والمناقشة، والأشكال السردية، والمنظومات المحورية للندوات والمجلات والروايات والقصص. فإن هذا الجدل الذي ينافس بإصرار التطفل السيادي للعسكرية الغربية والتكنولوجيا والممارسات التسويقية، إنما يمثل أيضًا التغير المعقد للمواقف السياسية والنظرية في داخل العالم العربي. ومع اعترافهم هنا بأهمية النظريات القائلة بالتبعية والنظم العالمية، فإن (النقاد) العرب وغيرهم من منتقدي الأساليب التكتيكية للإمبريالية الغربية يطالبون كذلك بالاعتراف بدينامية الساحة السياسية العربية طبقًا لشروطها الخاصة، فهذه الدينامية والتناقضات الداخلية هي التي تقيم أود التأريخية historicity والفاعلية النشطة active agency للدول "التابعة".

وتعود جذور الجدل النقدي العربي إلى التراث العربي والإسلام، مثلما تعود إلى المواجهة مع الإمبريالية الغربية والاستعمار الأوربي في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. والعودة إلى التراث — سواء لإحيائه أو لتحديه — يظل حاسمًا اليوم، فكما تعرضت فلسفة الوحدة العربية أو القومية العربية، التي سعت في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن إلى توحيد العالم العربي ما بعد الكولونيالي تحت زعامة جمال عبد الناصر، أول رئيس لمصر طاغي الشعبية، تعرضت تلك القومية خلال العقدين الأخيرين للتفكك الخطير نتيجة مجموعة من الضغوط الخارجية والنزعات والاتجاهات الداخلية المتباينة. فعلى سبيل المثال، انتعشت الوطنية المصرية بعض الشيء في أعقاب عقد السلام المنفرد بين أنور السادات وإسرائيل بعد رحلته إلى القدس عام ١٩٧٧. وبعد مرور عامين؛ أي عام ١٩٧٩، قدم نجاح ثورة آية الله الخوميني في إيران حافزًا مهما لحركات إسلامية أخرى مختلفة في المنطقة، والتي شكلت جاذبيتها واسعة النطاق خطرًا داهمًا للكثير من النظم الحاكمة القائمة. وقد علق المفكر المغربي محمد عابد الجابري على هذا التوتر بين العروبة والإسلام، وبين الدين والقومية كقوى موحدة في العالم العربي في مقاله الافتتاحي الذي ظهر في جريدة "اليوم السابع" الأسبوعية[2] والتي تصدر في باريس تحت عنوان "نظريات ونظريات مضادة". وقد ختم الجابري مقاله مقترحًا أن "قضايا من هذا النوع عادة ما تكون تجليات من الحركة والتغيير يحكمها منطق التطور ومنطق الجدل، حيث تنتهي المواجهة والنضال بين الأطراف، ويؤدى النفي إلى نفي النفي ... أو هي قضايا مفتعلة يرجع زيفها إلى أن المتحدثين بها لا يتكلمون "لغة" واحدة، ولا يفهمون المصطلحات بالطريقة ذاتها؛ فهم يتحدثون من مواقع مختلفة تحكمها سلطات وقوى ومعارف وأيديولوجيات متباينة". ويرى الجابري أن "ما نحتاج إليه ليس تثبيتًا لموقف قائم، وإنما إعادة تحليل لكافة المواقف من خلال التحقيق في تفسيراتها الإبستمولوجية وأصولها التاريخية، وذلك ليستمر الحوار".

ويشكل الجدل المستمر ، بل المستديم، حول "الأصالة" و"الحداثة" تنويعة حول الصراع بين العروبة والإسلام بوصفها فلسفات تتنافس على تمثيل اختيارات الماضي والحاضر والمستقبل للشرق الأوسط العربي. فيصر أنصار "الأصالة" أنه لا سبيل لاستعادة تكامل الشخصية العربية والمجتمع العربي سوى العودة إلى القيم والأعراف الأصيلة للأسلاف، بينما يؤمن أنصار الحداثة أن على العالم العربي أن يتأقلم مع، بل يتبنى، متطلبات الحاضر التي تعرب عنها عادة قوى الغرب، إذا كان على العرب التحول إلى المستقبل. وتستمد التعريفات التي يتناولها هذا الجدال بدورها من خلال شخصية وظروف محددة للمحيط التاريخي المباشر. ففي لبنان على سبيل المثال، قد يكون الماضي المرغوب فيه فينيقيًا بالنسبة إلى المسيحيين اللبنانيين، الذين يفضلون تعيين هويتهم أوربيين أكثر منهم عربًا، أما بالنسبة إلى كل من مسلمي الشيعة أو السنة في لبنان، فالمرجعية إسلامية. فإن تحديد ما إذا كان عليّ أو محمد (ص) هو المعترف به نبيًا في الماضي فإنه جزء من الصراع اللبناني الطاحن. كما أن الثقافة الفرعونية أو القبطية أو الإسلامية هي التي تُقدَّم، وذلك اعتمادًا على الظروف والمطالبين، بوصفها مكونات للهوية الوطنية المصرية. ولهذه الضروب من الجدل أصداء تعبر الحدود القومية في تحديد علاقة العالم العربي الأكبر - وإن كانت علاقة هشة، بل متحيزة - بنظم حاكمة غربية مهيمنة.

وكما الانقسام بين العروبة والإسلام، فقد تعرضت الثنائية الخلافية بين الأصالة والحداثة لتحديات حرجة. فقد شجب الكاتب الفلسطيني فيصل دراج في مقالة مؤخرًا بعنوان "الثقافة القومية والثقافة التابعة: ملاحظات أولية"[٣]، الاستخدام الشائع بين بعض المفكرين والتربويين العرب للتمييز التقليدي بين "الأصالة" و"الحداثة" بأنه استخدام يحدد الخيارات المتاحة للنقاد والمنظرين الثقافيين العرب، مثلهم في ذلك مثل غيرهم من نظرائهم في مناطق العالم الثالث. ويقول دراج في مقاله الذي ظهر عام ١٩٨٥ في مجلة "المواجهة" المصرية أن هذا التمييز ذاته شريك للتبعية الثقافية، كما أن نشره يؤكد بالضرورة هذه التبعية. وتشكل بدائل الأصالة/الحداثة التي وجدت لها متنفسًا في الأعمال النقدية لبعض المصلحين العرب الأوائل من أمثال الأفغاني ومحمد عبده في العقد الأول من هذا القرن عندما كان نفوذ الإمبريالية الغربية يعمل على تغيير ما أسماه المستشرق البريطاني إ. و. لين E.W. Lane مسبقًا عام ١٨٣٦ بـ"أخلاق وعادات المصريين المعاصرين"[٤] - تشكل في تطبيقها المعاصر جزءًا من النفوذ العربي السائد وسرده التاريخي الضمني. وكما يوضح الناقد النيجيري رونالد شارلز بينج Ronald Charles Benge في دراسته المعنونة بـ"الأزمة الثقافية والمكتبات في العالم الثالث" قائلاً: "إن مفهوم "الحداثة" ارتبط بنظرية "مراحل التطور" الخطية للأحداث، والذي أنتجته صناعة المعرفة في الولايات المتحدة". ويضيف بينج أن مفهوم "الحداثة" له سوابقه "في الأنثروبولوجيا الاجتماعية في القرن التاسع عشر، عندما جرت العادة على التمييز بين الاتجاهات الأصولية والحداثية. وتصنف النظرة الأصولية بأنها ما قبل علمية أو ما قبل منطقية، كما اعتُقِد أن هذا النوع من التفكير غير خطي من حيث إنه خالٍ من السببية، كما كان التأكيد على الاتجاهات للوقت"[٥]. وبصفتها مفهومًا، فإن "الحداثة" لم تسمح فقط للسياسيين ورجال الأعمال ورجال الدولة، ولكن للمثقفين أيضًا

بالتنظير؛ ومن ثم تبرر "الحداثة" برنامجهم الاقتصادي والسياسي للصعود، والميزة التي يمنحها ما تم اعتباره بأنه "ضرورة تاريخية". ويكتب بينج أن "التطوريين" هم من "ينتجون الأيديولوجيا الاستعمارية الجديدة"[٦].

أما التبعية الاقتصادية، أو "التطور المشترك غير المتساوي" – كما يطلق عليه – بين دول العالم الأول والعالم الثالث، بين المركز والمحيط، بين المدينة الأم والمستعمَرة، فله توابع مهمة مصاحبة على الساحة الثقافية. ولا تقل التحديات الحرجة للتبعية القومية في مرحلة ما بعد الاستعمار، والتي تمثل الآن جزءًا مهمًا وبارزًا من النتاج الثقافي العربي المعاصر والعالم الثالث بصورة عامة، فلا تقل أهمية عن صراعات التحرر المسلحة لحركات المقاومة المنظمة التي تصدت للنظم الحاكمة الاستعمارية لمدة عقدين ونصف بين عامي ١٩٥٢ و١٩٧٧. فنجد على سبيل المثال الجهود المبذولة لنفى ما يصر عليه فيصل دراج من وجود "علاقة بين الثقافة من جهة والمجتمع والإنتاج من جهة أخرى"، إنما هي جهود حرجة للنظام التابع الذي "يحل الاستهلاك التبعي محل الإنتاج"[٧]، كما يوضح دراج. ومن خلال إشاراته إلى التغيرات التي حلت في التركيب الاجتماعي العربي وعلاقته بالثقافة الاقتصادية والسياسية الغربية، يقول الكاتب السوري حنا مينه في مناقشة حول مائدة مستديرة عن "المجتمع الاستهلاكي والعالم العربي"، والتي نُشِرَت في الجريدة اليسارية "النهج"، يقول إنه "بينما كانت البرجوازية الوطنية في الخمسينيات تحمي – إلى حد ما – الإنتاج وتطوره ، فإن البرجوازية الطفيلية اليوم ما هي إلا سمسار وعميل للشركات الأجنبية"[٨].

ويصف الكاتب حنا مينه التحول الاجتماعي الاقتصادي في العالم العربي، والذي شهد عملية تحول من برجوازية وطنية إلى أخرى طفيلية، قامت بخوض جدال الأصالة/الحداثة في الساحة الثقافية. أي أنه – كما يقول فيصل دراج – "فإن علاقات التبعية لا تقاوم فقط أية مساع وطنية، ولكنها أيضًا تعمل على إيجاد ظروف موضوعية لا تسمح بتطور العلوم والثقافة"[٩]. ويستطرد دراج أنه ما من عودة "للأصالة" ولا لجوء "للتحديث" يعد مناسبًا لإعادة تنشيط الطموحات التاريخية للمجتمع التابع. فالأصالة من جهة "غير قادرة على دراسة التراث؛ حيث إن القدرة العلمية لابد أن تنطلق من معرفة بالحاضر"[١٠]، وأما الحداثة فإنها مجرد "استيراد لعلاقات اجتماعية أوربية – أمريكية ونشر للثقافة الامبريالية، لا أكثر ولا أقل"[١١]. وتقع معضلة الناقد هنا في أن كلا البديلين لا يعترف بالتطور التاريخي الخاص والمادي الضروري لبلد بعينه، سواء في النظام العولمي أو في إطار ماضيه الموروث. يقع البديل، إذًا، بالضرورة في مكان آخر غير الثنائية التمييزية الواحدة، والتي وُرِثَتْ واستوردت، وتعرضت في عقد سابق لنقد المؤرخ المغربي عبد الله العروي في كتابه "أزمة المثقف العربي". ومن خلال التلاعب بلفظتي "التعريب" (Arabization) و"التغريب" (westernization or alienation) كتب العروي في الفصل الخاص بالتأريخية historicism والتحديث قائلاً: "هناك الآن نوعان من التغريب: أحدهما ظاهر ويتم نقده بصراحة، والآخر أكثر مكرًا، فهو غير معترف به من حيث المبدأ. والتغرُّب، أو التحول إلى سمات الغرب westernization، هو فعلاً مؤشر للتغريب، أو للشعور بالغربة alienation، فهو سبيل إلى التحول إلى الآخر، وطريق للانقسام علىَ النفس ... فإن هناك شكل آخر من أشكال التغريب في المجتمع العربي

المعاصر، وهو شكل سائد وإن كان محتجب: ألا وهو تلك الرجعية المبالغ فيها والتي يتم الوصول إليها عن طريق التماثل والتطابق شبه السحريّ بمرحلة الثقافة العربية التراثية العظيمة. وتكافح السياسة الثقافية لكافة الدول العربية التغريب الناتج عن التغرب من خلال وسيلتين: تقديس العربية في صورتها العتيقة من ناحية، وتبسيط النصوص التراثية (أي إحياء التراث الثقافي) من ناحية أخرى"[١٢].

ومن هنا فإن فصل الاستهلاك الثقافي عن مجال علاقات التبعية الاقتصادية والسياسية مع الغرب كما تمارسها النظم الحاكمة البرجوازية العربية ذات أهمية قصوى لهذه السياسة الثقافية. أما بالنسبة إلى "التغرب"، كما يعلق سعد الله ونوس، فإن هذه النظم الحاكمة العربية لم تنجح في الغالب سوى في "تحديث آليات القهر للدولة والتحكم في المعلومات"[١٣]. أما من وجهة نظر فيصل دراج، فإن "الجديد في الأدب في المجتمعات التابعة كما يتم تصنيفها في إطار السياسة القومية، وفعالياته في مجال الطموحات الوطنية، لا بد وأن يكون أدبًا ينادي بالثورة وليس بالحداثة"[١٤].

وتمثل الأعوام بين ١٩٥٢ و١٩٧٧ مرحلةً حرجة من مراحل تاريخ مصر الحديث وعلاقتها بالعالم العربي. ففي يوليو عام ١٩٥٢، استولى الضباط الأحرار على مقاليد الحكم في مصر، مسقطين الملكية ومرغمين الملك فاروق على الخروج من البلاد. وتحت قيادة رئيسها الأول جمال عبد الناصر دخلت مصر مرحلة حاولت البلاد من خلالها، بسبل متناقضة ومثيرة للجدل، إن لم تكن أحيانًا غريبة، تأسيس قاعدة لتطورها وأن تلعب دورًا مثاليًا في الشرق الأوسط. وقد تعرضت اشتراكية عبد الناصر، ومبادئه للوحدة العربية، ومحاولته العملية الفاشلة للوحدة مع سوريا من خلال الجمهورية العربية المتحدة بين عامي ١٩٥٨ و١٩٦١، أو تدخله العسكري في الحرب الأهلية في اليمن في بداية الستينيات، تعرضت في نهاية الأمر للإحباط مع اندلاع حرب يونيو عام ١٩٦٧، عندما ألحقت إسرائيل هزيمة نكراء بالجيش المصري وكرامته الوطنية. ويشكل السرد التكويني التاريخي — من تحديد للأزمات، ونقاط التحول، ونقاط الذروة — جزءًا لا يتجزأ من عملية تفسير هذه الأخطاء السياسية. ويفسر المؤرخ المصري أنور عبد الملك أن الثورة الوطنية المصرية قد وقعت بين "يومي جمعة أسودين": اليوم الأول هو ٢٥ يناير ١٩٥٢، والذي سبق حريق القاهرة، واليوم الآخر هو ٩ يونيو ١٩٦٧، عندما وجه عبد الناصر خطابه للشعب المصري خلال حرب يونيو. أما ريموند بيكر Raymond Baker، العالم السياسي الأمريكي، فيرى في كتابه "ثورة مصر الشائكة بين عبد الناصر والسادات"، أن رئاسة السادات كانت استمرارًا لحكم عبد الناصر، وإن اختلفت صور التوكيد. أما روح الفكاهة المصرية الشعبية فقد كان لها تحليلها الخاص، فتقول إحدى النكت التي انتشرت بعد وفاة عبد الناصر، أن السادات أجاب سائق عبد الناصر عندما سأله عن وجهته قائلاً: "أيًا كانت وجهة عبد الناصر"، وعندما أجابه السائق أن عبد الناصر دائمًا ما كان يتجه يسارًا، كان رد السادات "إذًا شغل الإشارة للاتجاه إلى اليسار، واتجه إلى اليمين"[١٥].

وقد سعى أنور السادات الذي خلف عبد الناصر بعد وفاته عام ١٩٧٠، وبخاصة بعد حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ ضد إسرائيل، سعى إلى إعادة تنظيم موقف مصر في إطار منظومة المصالح الغربية، وبخاصة مصالح الولايات المتحدة في المنطقة. وأتت سياسة الانفتاح الاقتصادي التي بدأها السادات في السبعينيات بثمارها السياسية في نوفمبر عام ١٩٧٧، عندما قام السادات بزيارة القدس وتحدث إلى الكنيست الإسرائيلي، مما بدأ "عملية السلام" التي ضمت مصر وإسرائيل والولايات المتحدة، وعزلت مصر عن جيرانها العرب. وتحدد هذه الأحداث في مصر مصحوبة بسلسلة من التواريخ الوطنية الأخرى في المنطقة، السياق التاريخي المباشر الذي انحدر منه الجدل العربي حول ثنائيات العروبة/الإسلام، والأصالة/ الحداثة. وهي تساعد كذلك على تنظيم "التاريخ الأدبي" العربي المعاصر في إطار من اللقاء المباشر بين الإنتاج الثقافي والتسلط الاقتصادي، وليس من خلال شروط مختزلة للتبعية، ولا من خلال المقولات التجريدية للجمالية.

وتتطلب القوة التأثيرية لهذه الأحداث — إحلال التمثيل شبه الأسطوري للزمن التاريخي الذي يوحي به التمييز بين الأصولي والحديث. فالكتاب والنقاد والشعراء العرب الذين يضعون تكوينات التبعية موضع مساءلة إنما يسهمون في إعادة تنظيم "الترتيب حسب الأهمية".

وتحوى قصة يحيى الطاهر عبد الله القصيرة "حكاية الصعيدي الذي هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم"[١٦] والتي نشرت لأول مرة عام ١٩٧٦، وهي من مجموعة "حكايات الأمير حتى ينام"، تحوى نقدًا مهما للتبعية الاقتصادية وأيديولوجية "التحديث" التي نمت في مصر، وبخاصة في أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣. ويستنطق يحيى الطاهر عبد الله الآثار السياسية لسياسة الانفتاح الاقتصادي على المجتمع المصري، وذلك من خلال استغلال أشكال الحكي التقليدية في سرده لحكاية صعيدي ينتقل في نومه — وكأنه في حلم أو نتيجة سحر — إلى العاصمة القاهرة. ويصور الكاتب هنا فشل التمييز التقليدي بين "الريف والحضر" (كما يفشل التمييز بين الأصالة والحداثة).

ويقول تقرير صادر عام ١٩٦٩ عن لجنة السكان والتنمية بهيئة الأمم المتحدة حول تطور المدن في العالم الثالث، أن "عملية التمدن قد تتفوق على نفسها وتؤدى إلى ظهور أشكال جغرافية واجتماعية جديدة للاستقرار الإنساني؛ مما يجعل المفردات الحالية غير قابلة للتطبيق بصورة فعالة"[١٧]. ويرد راوي "حكاية الصعيدي" على متطلبات وصف - وسرد - عملية التحول هذه التي يقترح تقرير الأمم المتحدة أنها قد تحتاج إلى مفردات جديدة، فيرجع إلى الحكمة التي في ظاهرها تقليدية وشعبية، للربط بين القصة الرمزية allegory والمرجعية التاريخية Chronological referencing:

(كانت اليد الكبيرة يا أميري قد رسمت له الطريق — خطين حديديين تجري فوقهما القطارات .. وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف).

لما وجد الصعيدي الطريق مرسومة أمامه مشى فيها، ظل يمشي وبلاد الله تترى حتى بلغ أم المدن، فدخلها حافيًا متورم القدمين في اليوم الخامس من ذي الحجة وكان عام الذئب

والدبية، وفي بحر من الحديد والنار رأى الإنسان يحجل ويطلب الـصدقة ورآه علـى البـسكليت ورآه يـدب ورآه بـالأتوبيس وبالترولى وبالترماى ورآه يطير ورآه يسوق العربة [١٨].

فإن استيعاب الضرورة التاريخية في القدرية الأسطورية أو الدينية توضح فشل إيجاد تفسير مناسب لظروف المهاجرين الصعايدة إلى القاهرة. فقد تم مناقشة قضايا الهجرة إلى الحضر وآثارها على التركيبات الاجتماعية المحلية والأهلية بكثرة في كتابات العلوم الاجتماعية وتقارير هيئات مختلفة للتمويل والتطوير، والتي تذكر نظريات "الانحياز الحضري" وفرضيات "الانقسام الريفي – الحضري"، بينما تتجاهل عادة الأدلة الثقافية التي يقدمها المجتمع والتقاليد السائدة به. وكما يوضح جون برجر John Berger في دراسته عن العمال المهاجرين في أوربا تحت عنوان "الرجل السابع"، أن "هجرته إنما كأنها حدثٌ في حلم حَلَمَ به غيره. وكشخص في حلم يحلمه نائم مجهول، فإنه يبدو كأنه يتصرف بذاتية، بل أحيانًا على غير المتوقع، فإن كل ما يقوم به – ما لم تكن ثورة – تحدده احتياجات عقل الحالم. فإذا ما تخلينا عن الصورة المجازية، فإن إرادة المهاجر تشوبها الضرورات التاريخية التي لا يعيها هو ولا يعيها أي شخص يلتقي به. ومن ثم تبدو حياته وكأنها حلم لشخص آخر"[٢٠]. ويتخلى يحيى الطاهر عبد الله عن الصورة المجازية، لتصبح "حكاية الصعيدي" في القاهرة هي حكاية العامل المهاجر الذي يعترف حال وصوله قائلاً:

قال لهم: لا مال معي أشتري به الشيء لأبيعه، وقال لا أملك غير بدني ..
قالوا: اذهب إلى عمال البناء، ووصفوا له الطريق. [٢٠]

وتظل نظرية التبعية لمُنظِّرها أندريه جوندر فرانك Andre Gunder Frank، ونظرية النظم العالمية لمنظرها إيمانويل والرشتين Immanuel Wallerstein، ذواتَيْ تأثير حيوي في الحفاظ على وجهة نظر كونية بين المحللين والساسة، وهي وجهة نظر تتناول علاقات القوى المشوهة على المستوى الدولي. ويقول سمير أمين في صياغة رائدة أن هذه النظريات إنما تؤكد أن "النظام الاقتصادي للمحيط لا يمكن فهمه في حد ذاته؛ حيث إن علاقاته مع المركز علاقات حرجة. وبالتالي فإن التركيب الاجتماعي للمحيط ما هو إلا تركيب منتقص، لا يفهم إلا كعنصر من عناصر التركيب الاجتماعي للعالم"[٢١]. ويمر الموقف التحليلي الذي تمثله هذه الصياغة بعملية تعديل وذلك بالتركيز على المتناقضات والدينامية الداخلية للتكوينات الاجتماعية في المحيط، والتساؤل عن الوسائل التي تتبعها هذه الدينامية – والتي أسماها أرماند ماتلارت Armand Mattelart "مقاومة، تأقلم، نقاهة، هجوم، وتقليد"[٢٢] أو باصطلاحات والرشتين وصفها بأنها "حركات ضد–نظامية anti-systemic"[٢٣] – وذلك للتأثير على تركيب النظام العالمي. ويلعب في هذا الإطار التوتر المألوف، بل التقليدي، بين الريف والمدينة دورًا مهما، وتنتشر إيحاءاته العامة عادة بغرض التحكم في عملية تقبل الاستراتيجيات القائمة للتطوير في إطار سياق تاريخي بعينه.

وفي الوقت ذاته الذي أكد فيه السادات انتماءه الحميم الشخصي والتاريخي إلى الفلاحين المصريين، وقام معه بإصدار "قانون العيب" الشهير في بداية عام ١٩٨٠، الذي ادعى أنه سيحمي "أخلاق القرية" التقليدية؛ في الوقت ذاته كان يتفاوض في بنود التبعية الاقتصادية والعسكرية للغرب باسم تطوير مصر وتحديثها. وهذا هو الانتقال بالسيرورة الخطابية للأصالة/الحداثة إلى الساحة السياسية والثقافية العربية، وهو الانتقال الذي يتعرض لهجوم فيصل دراج بأنه في حد ذاته انتقال شريك بالتبعية. فعندما اقترح لينين Lenin "التخلص من عبيط القرية" (على الرغم من أن هذا الاقتراح ربما كان جزءًا من جدال التحول إلى الصناعة السوفيتي)، فإن لينين على الأرجح لم يقصد ذاك الفلاح ذاته، وإنما — كما أوضح رونالد بينج — كان يقصد "مفهومًا يساعد على جعله مثاليًا"[٢٤].

وقد تعرضت مصر وسياستها للكثير من النقد الداخلي والخارجي بسبب التطور غير المتكافئ الذي شهد النمو غير المحدود للمدينة الحضرية على حساب المحيط الريفي. بل إن بعض المراقبين قد اقترحوا أن "الريفيين المهاجرين قد قاموا بعملية "تربيف" القاهرة بدلاً من أن تحضرهم الأخيرة" مخترعين كلمة "تربيف" (من "الريف") لوصف هذه العملية[٢٥]. ويتحدى هذا التحليل التطور الذي يتحدث عنه علماء الاجتماع الأمريكيون من أمثال روبرت رايخ Robert Reich، والذي يكتب في مجلة "الشئون الخارجية" Foreign Affairs. ويعلق رايخ قائلاً:

كما تغير المصدر الرئيس للمميزات النسبية منذ قرن مضى من المواهب الطبيعية الثابتة إلى مخزونات رأسمالية متراكمة ببطء، فإن الأهمية الجديدة للإنتاج المركز للمواهب اليوم تجعل المميزات النسبية أمرًا من أمور تطوير رأس المال البشرى ونشره. وهذا التغير الثاني أشد تأثيرًا من التغير الأول، فالأمة تختار بأسلوب واقعي ومباشر للغاية مميزاتها النسبية، وتتحكم قدرة مؤسساتها على التغير والتكيف، وكذا قدرات قواها العمالية، في مدى هذا الاختيار، وبذلك تحدد قرارات تطور الرأسمال البشرى استراتيجية الأمة التنافسية[٢٦].

وفي إطار هذا الجدل حول "الانحياز المدني" القائم في سياق التطور والتخلف، تقوم القصص المبكرة ليحيى الطاهر عبد الله عن الحياة الريفية في صعيد مصر بتحليل نقدي لأشكال الاستغلال والعنف القائمة في التركيبات الاجتماعية للقرية وطبقاتها. وعلى الرغم من أنه لا يناصر فكرة "التخلف الفكري للحياة الريفية" "idiocy of rural life" التي أطلقها ماركس، فإن يحيى الطاهر عبد الله يصر في سرده على أشكال عدم المساواة في حكم الشيوخ وعلى أشكال القهر والعنف الداخلي في حياة القرية. وفى قصة "الوشم" (١٩٧٤) لا يقدر جابر، الذي تبرأت منه قبيلته بعد وفاة والده وزواج والدته من خارج قبيلة زوجها الأول، لا يقدر على الزواج من فاطمة لأنه لا يملك ثمن الجمل الذي يعطيه مهرًا لعبد الرسول، وفى نهاية القصة، بعد تصورات الجوع والسجن بوصفها نتائج محتملة لأي جهود قد يبذلها جابر للحصول على المهر، يرحل جابر إلى معسكر الغجر؛ "ويسلم زنده للغجرية العجوز القاعدة أمام الخيمة — تحت نخلتين — لتنقش بيدين مدربتين على الجلد بالإبرة قلبًا بداخله جمل واقف له وجه إنسي"[٢٧].

وفي قصة "العالية"، التي كتبت عام ١٩٧٣، تبرز تركيبات السلطة في القرية عندما يصبح الجد حسن بالأوامر لجاد المولى الأعرج، الذي بدوره يأمر الصبي البسطاوي المعروف باسم "الأقرع"، الذي بدوره ينطلق ذاهبًا إلى محمداني "المجذوم". وفي النهاية يتسلق محمداني النخلة "العالية" لجمع البلح الذي أمر به الجد حسن لضيفه. إذًا، بينما تستغل المدينة مصادر الريف، فإن الضرب والسلطة الإقطاعية والتقاليد الموروثة تظهر هنا بوصفها عوامل إبقاء على تركيب القرية.

وتعاد صياغة الثنائية الاقتصادية والثقافية بين الريف والمدينة، تلك "القسمة الريف–حضرية"، والتي تسمح بالاستغلال المنظم للفلاحين لصالح ساكني المدن؛ تعاد صياغتها في الأشكال السردية التاريخية والطقوسية المختلفة، التي تتحكم في ظروف المنطقتين، وهي صياغة تم عرض خلاصتها في حكاية ذكرها حسين أحمد أمين في كتابه "دليل المسلم الحزين إلى مقتضى السلوك في القرن العشرين"، حيث يقول: "تجد الفلاح في الريف المصري ومعه عدة علب سجائر في جيبه، علبة – من النوع الجيد – لاستعماله الخاص، وعلبة من النوع الأمريكي غالي الثمن، والتي سيهديها "للأفندي" الزائر من القاهرة، وهو يقدم لك سيجارة أمريكية ثم يأخذ لنفسه واحدة من علبته، وهو يعتقد طيلة الوقت أنه بذلك يحكم الرباط بينه وبين "ابن المدينة" الزائر"[٢٨]. فإذا كانت المدينة قد تم استيعابها في علاقة تبعية في إطار "وجهة النظر الخطية لمراحل التطور "للأحداث" التي وصفها بينج، فإن الريف يبقى على إيقاعه وتسلسل أحداثه الخاص في وجه إدماجه المُستَغَل في النظام العالمي. أما التدخل بين الخطين السرديين فإنه يخرق تماسك الريف كما تمثله قصص يحيى الطاهر عبد الله. ففي فناء "إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضًا" من عام ١٩٦٩، نجد "الدجاجة البيضاء قد فردت جناحيها الأبيضين" بينما " نموذج لطائرة بيضاء تجرى على أرض المطار الصغير" حلقت و"طارت لأرض مجهولة"[٢٩]. أما في هذه الأثناء، فنجد في داخل البيت:

والهواء الذي نفذ من كوة الحائط اشتدت رطوبته، والكوة كانت مسدودة بغلاف نتيجة حائط، على النتيجة كتابة وصور لأشخاص في زى عسكري، وتهنئة مقدمة من مهدى النتيجة صاحب مصانع الحلوى للأمة المصرية بهبة الجيش المباركة[٣٠].

لم تكن أخبار هزيمة ١٩٦٧ قد وصلت القرية، فإن في قصة "الجد حسن" (١٩٧٥) حل شهر رمضان في القرية والمدينة على السواء، والجد حسان الذي يمضى أيامه على الدكة خارج بيته، شديد الجزع والقلق أن يشاهد كافة أهل القرية يحافظون على صيامهم حتى غروب الشمس، حيث يؤذن لصلاة المغرب ويفطر الصائمون. ويوحد صيام رمضان مسلمي العالم، فإن الريف في صعيد مصر يحافظ على إيقاعه الخاص، متناغمًا مع نظام طبيعي له قسوته الخاصة:

أصوات الأولاد تأتي بضجيج واهن، هم هناك عند دكان محمد بن مَكّية، وهناك شجرة توت مات أحمد المحروق زارعها من عشر سنوات وهى لا زالت حية، وهرج الأولاد يعنى أن مدفع الإفطار قد انطلق من راديو الحاج محمد أكبر إخوة الجد حسن حسب توقيت القاهرة، حل الإفطار لمن يسكنون في حِمى السيدة والحسين، ومتى يؤذن يوسف الأعور من فوق جامع عبد الله يحل الإفطار لأهل الكرنك القديم والجديد على السواء ...[٣١]

وتنتمي أصول يحيى الطاهر عبد الله إلى الكرنك في صعيد مصر، وقد عاش وكتب في القاهرة حتى عام ١٩٨١ عندما قُتِلَ في حادث سيارة أثناء عودته من زيارة للواحات البحرية، وقد عاش يحيى الطاهر عبد الله حياة بساطة وفقر نسبيين، حيث رفض العمل في أي من الهيئات الحكومية أو البيروقراطية في مصر، كما رفض القيام بأي من الأعمال التي عادة ما توفر مرتب موظف حكومي للكثير من كتاب مصر. وكما يوضح مترجمه الإنجليزي دينيس جونسون ديفيز Denys Johnson Davies في مقدمته لترجمة رواية "جبل الشاي الأخضر"، فإن يحيى الطاهر عبد الله لا يقدم سوى أقل القليل من التنازلات لقرائه، سواء من الأجانب أو المصريين؛ حيث تستنبط قصصه ببراعة من النماذج التقليدية للأدب العربي والفلكلور المصري، بينما تصر إصرارًا عنيدًا على الالتقاء التاريخي والسياسي لمصر الراهن شرطا لكتابتها: أي "الانحياز المدني" لوضع مصر التابع، والطبقات السلطوية الممسوخة داخل المجتمع، والموقع النسبي لصعيد مصر في الخيال المصري الوطني والشعبي. فسواء كان موقع أحداث القصص في الصعيد أو في القاهرة، فإن الحكايات تفتش في خبايا التطور الاقتصادي والثقافي، وأشكال الاستغلال والقهر التي تحدث نتيجة لهذه الخبايا.

عندما يصل الصعيدي في "حكاية الصعيدي" إلى القاهرة، لا يملك سوى جسده ليبيعه، فإنه يذهب إلى موقع بناء حيث يحصل على عمل بصحبة بلدياته من الصعايدة، حيث يبنون العاصمة الحديثة لمصر. وذات ليلة تتم دعوته لحضور حفل ختان، حيث الرقص والحشيش والتسالي. وجزء من هذه التسلية هي مسابقة الغناء التقليدية، حيث يقوم الحاضرون بدفع بعض المال مقابل شرف تحية مجموعته المفضلة من الأشخاص، فيطلب الصعيدي "السلام على الصعايدة، الرجال يبنون العمارات ويعمرون أم المدن"، فإن أحد أهالي القاهرة من الحضور يدفع ربع جنيه ويعلن: "السلام على أرباب الحرفة الرجال من أبناء أم المدن فهم الذين يعمرون أم المدن." ويتم تخطى هذا الانقسام الريف–حضري الذي يتهدد الاحتفال عندما يدفع صعيدي آخر ويسلم على كل الصعايدة والقاهريين، ليتحول الانقسام إلى إخاء طبقي عندما يختم القاهري الحفل معلنًا: "الصعايدة ونحن نبنى العمارات ونعمر أم المدن ولا نسكن في العمارات .. السلام على سكان العمارات"[٣٢].

وتتحدى تنويعة "المعارضة" الأثيرة ليحيى الطاهر عبد الله ذاك الموقف الثقافي والاقتصادي للتبعية الذي يؤكد التمييزات الطبقية والوصفية ويؤمن عليها، كتلك التي تقع بين الأصالة والحداثة، وبين الريف والحضر، وبين تنويعاتها في الخطاب بين الإسلام والعروبة. فتعنى "المعارضة" في اللغة العربية المواجهة أو الاعتراض، لكنها أيضًا اسم لنوع أدبي، حيث يردد شاعر ما أبيات شاعر سابق، مغيرًا فيها فقط بقدر يسمح له بالتفوق على الشاعر الأصلي، وتتحول المعارضة المعاصرة بين الصعايدة والقاهريين إلى مجابهة بين العالمين الثالث والأول، وبذلك تشكل إسهامًا في تحدى التبعية الثقافية.

ويكتب سمير أمين في "التطور غير المتكافئ" Unequal Development قائلاً "إنها مجرد أيديولوجية "التجانس الكوني" التي لا ترى في هذه الهجرات [المتجهة من أحراش أفريقيا إلى الشاطئ] حركات تعمل على إفقار المناطق الأصلية للمهاجرين"[٣٣]. وتستوعب

المناطق العشوائية التي تنمو حول المدن الحضرية الكبرى في الكثير من دول العالم الثالث — والتي يطلق عليها الآن المخططون والمطورون مجازًا "القطاعات غير الرسمية" — تستوعب الكثير من القوى العاملة المهاجرة والسكان الريفيين المهاجرين من الريف، وربما يجدون — كما وجد صعيدي يحيى الطاهر عبد الله في القاهرة — عملاً مؤقتًا مع المقاولين الكبار الذين نجحوا في تكوين ثرواتهم الشخصية بوصفهم مهاجرين في دول الخليج الغنية بالبترول (وهى خط أنابيب للرزق المصري يتم غلقه الآن تدريجيًا) والذين يبنون الآن "بمسامير جحا" إقطاعيات خاصة بهم بوصفهم عملاء لبرامج تطوير الولايات المتحدة، والشركات متعددة الجنسيات، والتي تغطى اهتماماتها الآفاق الممتدة من الفنادق والمباني الإدارية الشاهقة، إلى قصور البلازا ونظم المترو.

وقد كتب الممثل الميداني للجامعات الأمريكية جون واتربوري John Waterbury في عرض للطوبوجرافيا المصرية وتوزيعها السكاني في منتصف السبعينيات قائلاً: "لقد انحشرت مصر انحشارًا لا مفر منه في قبضة أزمات ثلاث: النقل والإسكان والعداء لإسرائيل، أو هكذا يبدو الأمر إذا ما احتكم المرء إلى كم التغطية الإعلامية لهذه الموضوعات. وكل ما يشترك فيه الموضوعان الأولان مع الأخير هو عدم وجود حل لها جميعًا فيما يبدو"[٣١]. وبعد مرور عقد من الزمان يبدو واضحًا أن ما تشترك فيه "الأزمات" الثلاث التي تواجه مصر أكثر من مجرد "عدم وجود حل لها" ظاهريًا. فقد كانت العلاقات بينها بارزة للمراقب العربي عام ١٩٦٨، حيث كتب عبد الله العروي في مقاله عن التقاليد "Tradition and Traditionalization" — والذي أعيد نشره في كتاب "أزمة المثقف العربي" The Crisis of the Arab Intellectual موضحًا: "تسمح المشكلة الفلسطينية بسبب تعقيداتها وتناقضاتها الموضوعية أكثر من كافة أشكال الكفاح من أجل الاستقلال؛ تسمح للعرب أن يصبحوا بحق على وعى بالتاريخ، بينما تفرض عليهم في ذات الوقت متطلبات كثيرة. ويجب على كل منا أن يرحب بهذا الاستيقاظ وأن يسعى إلى الحفاظ عليه من الفناء، فالأمر لا يتهدد فقط المستقبل العربي، بل ومصالح الشعوب الأخرى كذلك"[٣٢].

منذ عام ١٩٦٨ كان هناك الكثير من مسامير جحا، تم دقها في البنايات الاقتصادية والسياسية والثقافية للشرق الأوسط العربي والعالم الثالث الأوسع. ويتم تداول قصة "مسمار جحا" بوصفها نكتة ودعابة شعبية، تساعد على إحباط آثار القاعدة البريطانية في منطقة قناة السويس، وآثار الانتشار السريع لقوات الولايات المتحدة في عُمان أو المغرب، وآثار المناورات العسكرية المشتركة بين الولايات المتحدة ومصر، وآثار البحرية الأمريكية في لبنان، وآثار الشركات متعددة الجنسيات في المنطقة، وآثار دولة إسرائيل على أرض فلسطين. فإن "مسمار جحا" أيضًا لغز، له عظات خاصة به.

الهوامش:

(*) هذه ترجمة فصل بعنوان :

"Mismar Goha: The Arab Challenge To Cultural Dependency"

من كتاب:

Barbara Harlow, The New Historicism Reader. Ed. H. Aram Veeser (1994).

(١) خالد قشطاني، ArabPolitical Humor، لندن — ١٩٨٥. (ص ١٢٧).

(٢) اليوم السابع، عدد ٢٢ يوليو ١٩٨٥.

(٣) فيصل دراج، "الثقافة القومية والثقافة التابعة: ملاحظات أولية"، المواجهة — ١٩٨٥.

(٤) إ.و. لين، An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians، نيويورك — ١٩٧٣ (طبعة حديثة).

(٥) رونالد شارلز بينج، Cultural Crisis and Libraries in the Third World. لندن — ١٩٧٩. (ص١٦).

(٦) المرجع السابق، ص ٢٠.

(٧) فيصل دراج، ص ٢١.

(٨) حنا مينه، ""المجتمع الاستهلاكي" والدول العربية: تأملات ثقافية وفكرية واجتماعية"، النهج، العدد ٩، ١٩٨٥. (ص ٢٤٠).

(٩) فيصل دراج، ص ٢١.

(١٠) المرجع السابق.

(١١) المرجع السابق، ص ٢٢.

(١٢) عبد الله العروي، أزمة المثقف العربي، بيركلي — ١٩٧٦. (ص ١٥٦).

(١٣) حنا مينه، "المجتمع الاستهلاكي"، ص ٢٤٤.

(١٤) فيصل دراج، ص ٢٥.

(١٥) أنور عبد الملك، Egypt: Military Society، نيويورك — ١٩٦٨. (ص ٧ من المقدمة). رايموند بيكر، Egypt's Uncertain Revolution Under Nasser and Sadat، كيمبريدج — ١٩٧٨.

(١٦) يحيى الطاهر عبد الله، "حكاية الصعيدي الذي هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي — ١٩٩٤. (ص ٢٧٧–٢٨١).

(١٧) من كتاب جون واتربوري، Egypt: Burdens of the Past, Options for the Future، بلومينجتون — ١٩٧٨. (ص ١٢٥).

(١٨) يحيى الطاهر عبد الله، "حكاية الصعيدي الذي هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي — ١٩٩٤. (ص ٢٧٨).

(١٩) جون برجر وجين مور، A Seventh Man: Migrant Workers in Egypt، نيويورك — ١٩٧٥. (ص٤٣).

(٢٠) يحيى الطاهر عبد الله، "حكاية الصعيدي الذي هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي — ١٩٩٤. (ص ٢٧٩).

(٢١) سمير أمين، Unequal Development: An Essay on the Social Formations of Peripheral Capitalism، نيويورك — ١٩٧٦. (ص ٢٩٤).

(٢٢) أرماند ماتلارت، Transnationals and the Third World: The Struggle for Culture، سوث هادلي — ١٩٨٣. (ص ١٧).

(٢٣) إيمانويل والرشتين، "Crisis as Transition" في كتاب Dynamics of Global Crisis، نيويورك — ١٩٨٢.

(٢٤) رونالد بينج، Cultural Crisis. (ص ١٢٢).

(٢٥) واتربورى، Egypt. (ص ١٢٥).

(٢٦) روبرت ب. رايخ، "Beyond Free Enterprise"، في مجلة Foreign Affairs، العدد ٦١، ربيع ١٩٨٣. (ص ٧٨٢).

(٢٧) يحيى الطاهر عبد الله، "الوشم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي — ١٩٩٤. (ص ١١٨).

(٢٨) حسين أحمد أمين، دليل المسلم الحزين إلى مقتضى السلوك في القرن العشرين، القاهرة — ١٩٨٣. وتشكر الكاتبة جين فيرسون حيث لفتت نظرها لهذا المرجع.

(٢٩) يحيى الطاهر عبد الله، "إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضًا" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي — ١٩٩٤. (ص ١١٣).

(٣٠) يحيى الطاهر عبد الله، "العالية" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي — ١٩٩٤. (ص ١١٥).

(٣١) يحيى الطاهر عبد الله، "الجد حسن" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي — ١٩٩٤. (ص ١٠٣).

(٣٢) يحيى الطاهر عبد الله، "حكاية الصعيدي الذي هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي — ١٩٩٤. (ص ٢٨٠).

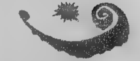
(٣٣) سمير أمين، ص ٣٣١.

(٣٤) واتربوري، ص ١٤٥.

(٣٥) العروي، ص ٣٢.

العلوم البينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقاربة "إدجار موران"

الزواوي بغورة





العلوم البينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقاربة "إدجار موران"



الزواوي بغورة

تعتبر العلوم البينية، الوجه الآخر لما بعد الحداثة[1]؛ لأنها تتضمن رؤية جديدة للعلم في زمن العولمة. ولأنها تفيد ترابط العلوم والمعارف في ما بينها. انها اشبه بالتفكير النسقي، القائم على مبدأ أن الأجزاء مترابطة في ما بينها بعلاقات معينة، حيث تكون العلاقات اهم من الأجزاء، وهو ما بينته البنيوية عموما والمنهج البنيوي على وجه التحديد[2].

ولقد ظهر مصطلح العلوم البينية، في نهاية الستينيات من القرن العشرين، من خلال جهود عديد العلماء والتيارات الفكرية وخاصة في النزعة البنيوية عموما والبنيوية التكوينية التي أسسها عالم النفس والفيلسوف السويسري (جان بياجيJean Piaget)، الذي دعا إلى ضرورة اعتماد العلوم البينية، بوصفه تعبيرا عن التعاون بين الفروع المعرفية المختلفة وبخاصة في مجال التربية والتعليم[3]، ثم أصبحت مع الوقت، تشكل أحد الإمكانات الأساسية لتجديد المعرفة الإنسانية.

و يعد الفيلسوف وعالم الاجتماعي الفرنسي (إدجار موران Edgar Morin "١٩٢١"[4])، من العلماء الذين ساهموا في بلورة هذه المقاربة المعرفية الجديدة، وحاول تقديم تصور نظري لها وفي الوقت نفسه تطبيقه على عدد من القضايا الفكرية والإنسانية، يدل على ذلك مشروعه الفكري الموسوم بالمنهج. ونظرا لأهميتها العلمية والتربوية، فإننا سعينا في هذا البحث لتجلية هذه المساهمة العلمية والفكرية وذلك بالإجابة على الأسئلة التالية: ما هي مساهمة إدجار موران في إقامة علوم بينية؟ وما هو دورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري في زمن العولمة؟ وما هي قيمتها العلمية والعملية؟

أولا . مفهوم إدجار موران للعلوم البينية والمتعددة والعابرة ودورها في تجديد المعرفة الإنسانية:

قدم إدجار موران مجموعة من النصوص الأساسية حول العلوم البينية والمتعددة والعابرة[5]، ويعد نصه الموسوم بـ"ترابط المعارف" أحد النصوص المنهجية الأساسية في

تحديد العلوم البينية، بحيث ترجم إلى عديد من اللغات العالمية. مبينا في البداية تاريخ تنظيم الفروع العلمية ، والأهمية العلمية والعملية لهذا التنظيم، الذي يمكن اختصاره في كونه حقق التقدم العلمي والتقني الذي تعرفه البشرية المعاصرة[٦]. إلا أن تحول الفروع المعرفية إلى مؤسسات، أو ما يسمى بالمؤسسة "institutionnalisation"، أدي إلى المبالغة في تخصص الباحثين، وإلى خطر الوقوع في ما سماه بصنمية الموضوع المدروس، الذي يهدد بالنسيان بأنه جزء من موضوع عام، لأنه يتحول إلى موضوع لذاته، وبالتالي فإن العلاقات وأشكال التضامن مع بقية المواضيع والفروع سيتم تجاهلها، وكذلك بالنسبة للعالم الذي ينتمي إليه[٧].

أن الحدود التي رسمتها الفروع المعرفية من خلال لغتها ومفاهيمها الخاصة، تعزل الفرع المعرفي وبالنسبة إلى بقية الفروع المعرفية الأخرى، وكذلك بالنسبة إلى المشاكل التي تعالجها. من هنا فإن الفكر المفرط في التخصص "hyperdisciplinaire" يحمل مخاطر ليس أقلها تحويل الفكر إلى ملكية خاصة يمنع كل حركة غريبة من مجاله. من هنا فإن التفتح على بقية الفروع المعرفية الأخرى، أصبح أمرا ضروريا.

و تعتبر "الثورة البيولوجية"، مثالا حيا لمختلف الانتقالات والتحولات التي حدثت، في مجال الفروع العلمية، فعلى سبيل المثال، لقد نقل "أروين شرويدنغر Erwin Schrodinger" إلى التنظيم البيولوجي مشاكل التنظيم الفيزيائي، وكذلك الأمر فيما يتعلق بـ"الحمض النوويADN" المنقول من الكيمياء. وظهرت البيولوجيا الخلوية "La biologie cellulaire"- على سبيل المثال من علاقات مماثلة، فقبل الخمسينات من القرن العشرين، لم يكن لها أية منزلة معرفية، ولم تتحول في فرنسا على سبيل المثال، إلى فرع معرفي أو علمي إلا بعد أن نال كل من "جاك مونود Jacque Monod" و"جاكوبJacob" و"لووف Lwoff"، جائزة نوبل، لتستقل بنفسها وتنغلق، بل وتتحول إلى قوة معرفية قاهرة.

وهنالك جانب آخر، أكثر أهمية وهو انتقال النمانج المعرفية الإرشادية"Paradigmes" من فرع إلى فرع، فالأنثروبولوجيا البنيوية التي أسسها "كلود ليفي ستروس" نتجت عن اللقاء بالعلوم اللسانية. كما أن هنالك مدارس واتجاهات فكرية رفضت انغلاق الفروع المعرفية، ومن هذه المدارس والاتجاهات، مدرسة الحوليات "l'école des annales" " في فرنسا، حيث أصبح مفهومها للتاريخ يحظى بتقدير كبير من قبل العلماء المختصين، بعد أن كان موضوع التاريخ موضوعا هامشيا في الجامعات، وذلك لأن هذه المدرسة قد فتحت التاريخ أمام الاقتصاد وعلم الاجتماع وعلم النفس، ثم جاء الجيل الثاني فأدخل البعد الأنثروبولوجي، وهو ما بينته أعمال "جورج دوبي George Duby " و"جاك لوجوف Jacques Le Goff " حول العصر الوسيط. وبذلك لم يعد التاريخ فرعا علميا خاصا، ولكنه فرع معرفي متعدد الاختصاصات، أو بتعبير دقيق أصبح فرعا علميا بينيا. من هنا فإن تشكل العلوم البينية "Interdisciplinarité" والمتعددة "Polydisciplinaire" والعابرة "Transdisciplinaire"[٨]، قد سمح بالتبادل والتعاون وتظافر الكفاءات والقدرات.

وإن تشكل علم كعلم البيئة، قد تم بناء على موضوع ومشروع متعدد الاختصاصات، وانطلاقا من كون مفهوم النظام أو النسق "systeme"، قد سمح بتمفصل " articulation" أو ترابط معارف مختلفة كـ(الجغرافيا والجيولوجيا والبيولوجيا وعلم الحيوان والنبات)،

وعليه فإن علم البيئة لا يستخدم فقط علوما مختلفة، ولكنه أدى إلى ظهور علماء لهم قدرات وكفاءات متعددة. كما يعد البحث في الفضاء من الأمثلة الرائدة في هذا المجال، فعلم الفيزياء الفلكية لم يوجد من خلال الاتحاد بين الفيزياء الجزئية وعلم الفلك فقط، ولكن هذا الفرع المعرفي أوجد نموذجا فلكيا يربط بين فروع معرفية مختلفة.

يقول إدجار موران: (إن الفروع العلمية مسوغة نظريا، شريطة أن تحتفظ برؤى تعترف وتدرك علاقات التضامن في ما بينها، وأكثر من هذا فإنه لا يمكن أن تكون مسوغة بشكل كامل إذا لم تحتكر الوقائع العامة)[9]. وأفضل مثال على ذلك، مفهوم الإنسان وكيف يدرس ويبحث في الفروع البيولوجية والإنسانية. فالنفسي يدرس من جانب، والدماغ يدرس من جانب آخر، والتنظيم العضوي من جانب آخر..إلخ. في حين أن الأمر يتعلق، بملامح متعددة لواقعة أو ظاهرة معقدة، علما بأن جميع الفروع المعرفية لن يكون لها معنى، ما لم ترتبط بهذه الواقعة وتدرسها بدلا من تجاهلها.

والأمر الذي لا شك فيه هو، أننا لا نستطيع أن نؤسس علما أحاديا للإنسان الذي يتميز بتعقده وتعدد مظاهره، ولكن الأهم من هذا هو أن لا ننسى أن الإنسان كائن قائم، وانه ليس وهما ساذجا صنعته النزعة الإنسانية السابقة عن العلم، وإلا فإننا سنقع في العبث بعينه. وأنه من الأهمية بمكان، أن نكون على وعي بما سماه بياجي بـ(دائرة العلوم Le cercle des sciences)[10]، الذي يقيم العلاقات الداخلية لمختلف العلوم، فعلى سبيل المثال، إن العلوم الإنسانية تعالج الإنسان ليس بوصفه كائنا نفسيا ولكن بوصفه أيضا كائنا بيولوجيا. وبالتالي فإن العلوم الإنسانية، بصفة ما، متجذرة في العلوم البيولوجية، والعلوم البيولوجية متجذرة في العلوم الفيزيائية، وكل علم من هذه العلوم لا يمكن اختزاله إلى علم آخر. وأن العلوم الفيزيائية مهما قيل عنها إنها علوم أساسية، إلا أنها في النهاية علوم إنسانية، بما أنها تظهر في المجتمع الإنساني. وهكذا يمكن القول، إن كل ما هو فيزيائي هو إنساني في الوقت ذاته. وبالتالي فإن المشكل الكبير، يتمثل في إيجاد الطريق الصعب لتمفصل وترابط العلوم التي تتميز بلغاتها الخاصة ومفاهيمها الأساسية، كما تطرح مشكلة النموذج الذي يسيطر على الأذهان، لأنه يشكل المفاهيم الأساسية وعلاقاتها المنطقية كعلاقة (الفصل والاتصال والتضمن ...إلخ)[11].

لقد أدى تقدم المعرفة الإنسانية في نهاية القرن العشرين في نظر موران، إلى ظهور نموذج معرفي جديد، بدأ بإقامة جسور بين العلوم والفروع التي لا تتواصل في ما بينها. وظهرت اول ملامحه في العلوم البينية التي اهتمت بتعاون مختلف الفروع العلمية، ليس كمختلف الأمم والدول التي تجتمع في الأمم المتحدة ـ كما يقول ـ دون أن تفعل شيئا آخر غير التأكيد على حقوقها وسيادتها بالنسبة إلى الأمم الأخرى، بل لتؤكد على إرادتها في التعاون والتبادل، وبالتالي لكي تصبح شيئا عضويا ومنظما.

ثم ظهر تعدد الفروع البينية، التي تتشكل من مجموعة من الفروع حول مشروع معين أو موضوع مشترك. وهكذا تكون الفروع المعرفية، مدعوة بوصفها تقنيات متخصصة، لحل هذا المشكل أو ذاك، أو أنها على العكس، تكون في علاقة معمقة، من أجل إدراك أو معرفة

ورؤية هذا الموضوع أو هذا المشروع، كموضوع الأنسنة على سبيل المثال، الذي يقوم بدراسته علم ما قبل التاريخ.

وأخيرا، ظهرت العلوم العابرة، التي تتميز غالبا بنماذجها المعرفية التي تعبر الفروع العلمية أو المعرفية، وتكون في بعض الأحيان حادة، وإجمالا فإن هذه المركبات البينية والمتعددة والعابرة، هي التي لعبت دورا متميزا في تاريخ العلوم، ويكمن دورها الحيوي في ما يسميه موران بعملية التبيئة "écologiser" للفروع، أي الأخذ بعين الأعتبار لسياقاتها، بما في ذلك ظروفها الثقافية والاجتماعية[١٢]. وما تستوجبه من معرفة بيئتها، ونوع المشاكل أو الأسئلة التي طرحتها وكيف تحولت. كما يجب أن لا نكسر أو نحطم كل ما أقامته الفروع المعرفية المختلفة، أي لا يجب إن نحطم كل انغلاق. فهنالك مشاكل للفروع العلمية ومشاكل للعلم مثل مشكلة الحياة. لذا يجب إن يكون الفرع المعرفي مفتوحا ومغلقا في الوقت ذاته[١٣].

ويتساءل إدجار موران، عن الفائدة من المعارف الجزئية، إذا لم نجابهها في ما بينها، بغرض أن تشكل صورة تستجيب لتطلعاتنا وحاجاتنا وأسئلتنا المعرفية. يقول في هذا السياق (لنفكر في أن ما هو فوق الفرع المعرفي ضروري للفرع ذاته، إذا لم نرغب أن يتحول هذا الفرع إلى نوع من الفرع الآلي والعقيم، وهو ما يدفعنا إلى موضوع معرفي تم تشكيله منذ ثلاثة قرون من قبل العالم والفيلسوف "بليز باسكالBlaise Pascal" الذي برر وسوغ قيام الفروع العلمية، وفي الوقت ذاته، ضرورة قيام فرع علمي فوقي (métadiscipline)[١٤].

إن الدعوة إلى علوم بينية ستكون دعوة فارغة وخاوية إذا اكتفت فقط بالجمع بين الفروع المختلفة، ولكنها ستكون مثمرة إذا تركزت على البحث العلمي وبالتالي ضرورة إيجاد موضوع بحث مشترك وحركة تبادل للمعلومات والمعارف، من هنا وجب القول: (إن العلوم البينية هى امتلاك فهم وتصور يَعْبُر الفروع دون أن يلغيها)[١٥]. فمثلا علم البيئة علم بيني، لأنه يتكون من أنساق معرفية عديدة متمحورة حول موضوع واحد، يدرس من قبل الأحياء والنبات والحيوان في حيز جغرافي ومناخي. وكل هذا يعد نسيجا من العلاقات، وعالم البيئة لا يعرف كل هذه العلوم ولكنه سيدعو العلماء في علم الحيوان وعلم النبات ...إلخ. أنه لايجمع هذه العلوم ولكنه يتعاون معها. وكذلك الأمر في ما تعلق بعلوم الأرض فحتى الستينيات من القرن العشرين كانت العلوم المشكلة له منفصلة وهي علم البراكين والمناخ والجيولوجيا، ولكنها اليوم أصبحت مترابطة، وينظر إليها على أنها نسق مركب..إلخ. إن هذا الترابط الذي تقيمه العلوم البينية يساعد في العملية التعليمية؛ لأنه ينطلق من أمور ملموسة ومحسوسة، كالكون مثلا، بدلا من إن ينطلق من أمور مجردة كقضاب الفيزياء على سبيل المثال. لذا وجب العمل على تعدد الاختصاصات البينية والمتعددة والعابرة.

نستخلص من هذا أن إدجار موران ينطلق في دعوته للعلوم البينية والعابرة والمتعددة، من واقع انغلاق وعزلة ولا تواصل الفروع العلمية القائمة، ومن كونها أصبحت مفتتة ومجزاة، وتقوم بعمليات تجزئة وتفكيك للظواهر والمواضيع المدروسة، متجاهلة الوحدة القائمة في ما بينها. من هذا الواقع المتأزم للفروع المعرفية المختلفة تتم المناداة بالعلوم البينية. ولكن ما لاحظه موران هو أن العلوم البينية، بعد فترة من ظهورها لم تستطع حل هذه المشكلة؛ لأن الفروع المعرفية بقيت مشدودة وحساسة لسيادتها واستقلالها، ولأن العلوم

البينية أصبحت نوعا من التجميع للفروع، لذا وجب في نظره التقدم بخطوة جديدة تتمثل في الدعوة إلى العلوم العابرة.

والسبب في ذلك، أن التطور العلمي منذ القرن التاسع عشر لم يكن تطورا في فروع العلوم المختلفة، وإنما في الفروع العابرة أيضا. من هنا وجب الحديث ليس فقط عن العلوم المختلفة وتاريخها ولكن عن العلم وتاريخه، لأن هنالك وحدة في المنهج واتفاق في جملة من المسلمات كالموضوعية القائمة على استبعاد الذاتية، واستعمال الرياضيات لغة ونمط تفسير، والبحث في الطرق الشكلية أو الصورية، أو كما قال: (إن العلم لا يمكن إن يكون علما، ما لم يكن علما عابرا)[١٦]. وأكثر من هذا، فإن تاريخ العلوم يحمل الكثير من الحالات التي تعبر عنها العلوم العابرة وجسدها العلماء بسيرهم وإنتاجهم كـ(نيوتن وماكسويل وأينشتين). ولقد ساهمت الرياضيات في هذه العملية من خلال عمليتي التريـيض " Mathématisation" والتشكيل "Formalisation " في إيجاد وحدة للعلوم لم تكن قائمة قبل هذا التاريخ[١٧]. من هنا يطرح سؤال اساسي وهو: ما هي الأسس التي تقوم عليها المعارف؟ إذ من المعلوم ـ وفقا لتحليلات "توماس كوهن"، صاحب كتاب "بنية الثورات العلمية ـ أن التطور العلمي لا يحصل من خلال تراكم المعارف والعلوم، وإنما بتحويل المبادئ المنظمة للمعرفة. وبما أننا نعيش على مبادئ المعرفة كما تأسست في القرن السابع عشر، فإنه وجب تغيير هذه المبادئ[١٨].

يرى إدجار موران أن مبدأ الفصل بين الذات والموضوع الذي حدث في تاريخ العلوم، وتم بموجبه تحويل الذات إلى الحقل الفلسفي والاحتفاظ بالموضوع في الحقل العلمي، لا يساعد على إنشاء المعارف العابرة؛ لأن هذا الفصل جزء من مشكلة عامة أو مظهر من مظاهر نموذج معرفي يقوم على الفصل والاختزال "Reduction/Disjonction ."، يدل على ذلك قيام العلوم منفصلة عن بعضها بعضا، وخاصة الفيزياء والبيولوجيا والأنثروبولوجيا، وفي حالة ما إذا حاولنا إقامة العلاقة في ما بينها، نقوم بذلك عن طريق اختزالها في فرع أو ميدان أو معطى معين كأن نختزل الاجتماعي والبيولوجي في الفيزيائي وهكذا.. لذا فإن هنالك حاجة إلى نموذج جديد يقوم على العلوم العابرة ويسمح في ذات الوقت بالفصل والاستقلال والتقابل، أي يسمح بالتواصل ولكن من دون الاختزال.

ومما لاشك فيه أن النموذج العلمي القديم القائم على فصل الذات عن الموضوع ومبدأ الفصل والاختزال، هو نموذج يقوم على مبدأ ثالث "ديكارتي" ألا وهو مبدأ البساطة القائم على الوضوح والتمييز، ولقد بين العلم الحديث مدى محدودية فكرة البساطة، وبالتالي، من الضروري الدعوة إلى نموذج جديد يقوم على فكرة التعقيد أو المركب "Complexe" الذي يفصل ويوصل، يقطع ويربط بين المعارف والفروع العلمية المختلفة[١٩].

ومفهوم المركب أو المعقد، من المفاهيم العلمية الأساسية في المنظومة الفكرية للعالم والفيلسوف إدجار موران[٢٠]، ويفيد من بين ما يفيد أن الجزء متضمن في الكل وأن الكل متضمن في الجزء، وأن الواحد قائم في المتعدد وأن المتعدد قائم في الواحد، كما أنه يرتبط بمصطلح آخر وهو الحواري "Dialogique"، القريب نوعا ما من مصطلح الجدل، ولكنه من دون خاصية النفي التي تهدف إلى إحلال الجزء في المركب، بل بمعنى يفيد الربط بين أشكال التعارض المختلفة بغية تحقيق التكامل. ومن دلالات مصطلح المركب في أصله اللاتيني

أن كل شيء يعد نسيجا أو ما ينسج معا، وعليه فإن الإنسان ذاته يعد نسيجا مشتركا، إنه نسيج بيولوجي يتكون من الأعضاء والخلايا والوظائف، ونسيج نفسي واجتماعي وثقافي، لذا فإن مفهوم المركب يسمح بدراسة الإنسان بوصفه كلاً غير مجزأ. على أن من ما تجب الإشارة إليه أيضا أن من معاني المركب، عدم القدرة على التفكير. فالعبارة التي تقول: (الوضعية معقدة أو مركبة) تعني من بين ما تعني أن الوضعية لا نستطيع وصفها أو تقديرها، من هنا دعوته إلى اعتماد الطريقة المتعددة الاختصاصات لوصف وضعية الإنسان[٢١].

إن هذا النموذج العلمي الجديد بمبادئه وأسسه، يتطلب أولا، إعادة تصنيف جديد للعلوم مستوحى من تصنيف بياجي، الذي يتكون من الفيزياء والبيولوجيا والعلوم الأنثروبولوجية–الاجتماعية. بحيث يجب وضع المجال الأنثروبولوجي– الاجتماعي في إطار المجال البيولوجي، لأن الكائن الإنساني كائن حي، ثم وضع المجال البيولوجي في المجال الفيزيائي؛ لأن الكائنات فيزيائية، والعكس صحيح. ويمنع هذا التصنيف قيام عملية الاختزال، كاختزال الإنسان إلى قوانين كيملوية وفيزيائية كما ذهب إلى ذلك كلود ليفي ستروس[٢٢]. وبالتالي يسمح بدراسة ما يسميه بمستويات الانبثاق. وثانيا ربط هذه العلوم والمعارف بالسياق الثقافي والاجتماعي، أي يجب تأصيل "enraciner" المعرفة الفيزيائية والبيولوجية والأنثروبولوجية–الاجتماعية في ثقافة معينة ومجتمع معين وتاريخ معين، وبذلك تتأسس المعارف العابرة بوصفها معرفة موسوعية[٢٣]. فكيف يمكن أن تساهم هذه العلوم البينية والمتعددة والعابرة في الإصلاح التربوي والفكري في زمن العولمة؟

ثانيا . في الإصلاح التربوي والفكري: يتميز طرح إدجار موران للإصلاح بالنظرة الكلية والشاملة، لأنه يشمل مناحي الحياة المختلفة وخاصة ما يسميه بإصلاح النظم الاجتماعية، وإصلاح الحياة وطرق العيش، والإصلاح الأخلاقي والتربوي، الذي يشكل عنصرا أساسيا من الخطة الشاملة للإصلاح.

أ . في الإصلاح التربوي :

تعتبر العلوم البينية والمتعددة والعابرة بمثابة البديل/لحالة وضعية المعرفة في الألفية الثالثة، ووسيلة هامة للإصلاح في مجالي التربية والفكر. وفي كتابه الهام "المعارف الضرورية لتربية مستقبلية" ناقش موران المشكلات الضرورية والأساسية التي تتجاهلها التربية الحالية، والبدائل المناسبة لتربية مستقبلية تقوم على سبعة معارف ضرورية وأساسية لكل مجتمع وثقافة من دون تمييز أو تخصيص[٢٤]. وهذه المعارف هي:

١ . معرفة المعرفة (Connaissance de la connaissance): يدعو موران إلى إقامة ما يسميه بمعرفة المعرفة لتشخيص مخاطر الخطأ والوهم الذي يعرقل حركة الفكر الإنساني. وبالتالي القيام بـ(معركة حيوية من أجل التجلية والوضوح) ويتجسد ذلك في مجال التربية، بتدريس وتعليم الخصائص العصبية والفكرية والثقافية للمعارف الإنسانية، والعمليات والنماذج الإنسانية والثقافية التي توقعنا في الخطأ والوهم. ويعدد موران أشكال الأخطاء المختلفة، ومنها الأخطاء العقلية"mentales" كعدم التمييز بين الحلم واليقظة، والخيال والواقع، والذاتي والموضوعي، والأخطاء الثقافية التي تعود إلى أنظمتنا الفكرية النظرية

والعقائدية والأيديولوجية، التي لا تشكل في ذاتها مصدرا للخطأ ولكنها تحمي الأخطاء التي تكمن فيها. وتتمثل أخطاء العقل في عمليات الفصل المختلفة بين الذات والموضوع والنفس والجسد والروح والمادة والكم والكيف والغاية والوسيلة..إلخ. وهو ما يؤدي إلى إقامة معرفة بديلة تتميز بالعقلانية والربط والتفتح والنقد[٢٥].

٢ . مبادئ معرفة ملائمة(Principes d'une connaissance pertinente): يرى موران أن هنالك مشكلة رئيسية يتم تجاهلها دائما، إلا وهي ضرورة وجود معرفة قادرة على تحديد المشاكل العامة والأساسية، وتتضمن المعارف الجزئية والقطاعية. ذلك أن الأولوية المعطاة للمعارف الجزئية بحسب الفروع، جعلت من الصعوبة إقامة علاقات وروابط بين الجزئيات والكليات، وبالتالي إقامة معرفة عامة قادرة على أن تتعرف وأن تدرس المواضيع في سياقها وتعقدها ومجموعها " contexte, complexe, ensemble". كما أنه من الضروري إن تطور وتنمي الميل الطبيعي للفكر الإنساني في أن يضع جميع المعلومات في إطار من السياق والكل. وان نتعلم المناهج التي تسمح بإدراك ومعرفة العلاقة التبادلية والتأثيرية بين الأجزاء والكل في عالم معقد ومركب[٢٦].

٣ . تعليم الظرف الإنساني(Enseigner la condition humaine): يتميز الكائن الإنساني بكونه كائنا فيزيائيا وبيولوجيا ونفسيا واجتماعيا وثقافيا وتاريخيا. إن هذه الوحدة المعقدة لطبيعة الإنسان هي التي تم تجاهلها من قبل التعليم أو لم يتم إدماجها، بحيث أصبح من المتعذر تعليم دلالة ومعنى الكائن الإنساني وذلك بفعل التجزئة التي تقوم بها الفروع المعرفية. لذا وجب تأسيس أو إعادة تأسيس معرفة، تمكن كل فرد من أفراد النوع الإنساني أن يعرف ويعي في الوقت ذاته، هويته المعقدة وهويته المشتركة مع بقية أفراد النوع الإنساني. ويرى موران، أن الظرف الإنساني يجب أن يكون موضوعا أساسيا في كل تعليم. وأن المعارف الجزئية المختلفة يمكن لها أن تساهم في معرفة وحدة وتعقد الكائن الإنساني وذلك من خلال الجمع وتنظيم المعارف المتفرقة، في العلوم الطبيعية والإنسانية والأدبية والفلسفية، وأن نبين الصلات والعلاقات والروابط، بين الوحدة والتنوع لكل ما هو إنساني[٢٧].

٤ . تعليم الهوية الأرضية أو الكوكبية(Identité_ terrienne): أن فكرة المصير الكوكبي للنوع الإنساني بوصفها واقعة أساسية، قد تم تجاهلها من قبل التعليم. وأن الاعتراف بالهوية الإنسانية باعتبارها هوية كوكبية، ستصبح ضرورية لكل واحد منا، من هنا وجب أن تصبح موضوعا مركزيا في التعليم. وسيكون من المناسب أن نعلم تاريخ الكوكب الأرضي، الذي بدأ بتقارب القارات ابتداء من القرن السابع عشر، كما أنه من الضروري التنبيه إلى الأزمة الكوكبية والمعقدة والمركبة، التي سمت أو طبعت القرن العشرين، وأن نبين أن البشرية تواجه ذات المشاكل في ما يتعلق بالموت والحياة، وانها تشكل جماعة ذات مصير واحد. وسنبين في العنصر القادم من البحث مضمون هذه الهوية[٢٨].

٥ . مواجهة أشكال اللايقين (L'Incertitude): لا شك أن العلوم قد قدمت لنا عددا هاما من أشكال اليقين، عبر اكتشاف حقائق هامة على جميع المستويات، ولكنها في القرن العشرين قد بينت لنا ايضا، مجالات عديدة من اللايقين، لذا فإن التعليم يجب أن يشمل

هـذا الجانـب المتعلـق بـاللايقين الـذي ظهـر في مجـال الفيزيـاء وخاصـة في (الميكروفيزيـاء، التيرموديناميك، وعلم الفلك) وفي العلوم البيولوجية والتاريخية. كما انه يجب تعليم مبـادئ استراتيجية تـسمح بمواجهـة غـير المتوقـع (L'Inattendu)، يجـب أن نـتعلم كمـا يقـول: (السباحة في محيط اللايقين من خلال جزر اليقين التي نعرفها)[٢٩]. وعليـه يجـب التخلـي عن بعض المفاهيم كالحتمية في تاريخ البشرية.

٦ . تعليـم الفهـم والتفـاهم (Comprehension): أن التفـاهم غايـة ووسـيلة للتواصـل الإنساني في الوقت ذاته . لكن مـا يلاحـظ هـو أن هـذا التفـاهم غائـب في تعليمنـا. والحيـاة الكوكبية الجديدة، تتطلب من جهات عديدة تفاهمـا مـشتركا. ولان التفـاهم ضـروري لكـل تربية مستقبلية، فإن تغيير الذهنيات أو العقليـات وإصـلاح الفكـر، كمـا سـنبين في العنـصر الموالي، أصبح امرا ضـروريا. أن التفـاهم بـين البـشر، القريـب مـنهم والبعيـد، تعـد مـسالة حيوية، وذلك من اجل أن تخـرج العلاقـات الإنـسانية مـن حالتهـا البربريـة المتـسمة بعـدم التفاهم. مـن هنـا ضـرورة تـدريس أشـكال اللاتفـاهم "L'Incompréhension" في جـذورها وأنماطها وآثارها. كدراسة أشكال العنصرية والإقصاء والرفض، على سبيل المثـال. أن دراسـة هذه الأشكال، تعد مقدمة أساسية للتربية من أجل السلام[٣٠].

٧ . أخلاق للنوع الإنساني (L'Ethique du genre humain): في رأي عالم الاجتمـاع إدجار موران، على التعليـم أن يـؤدي إلى نـوع مـن (الأنثروبولوجيـا الأخلاقيـة Anthropo-Ethique) وذلك بالتركيز على الطابع الكوكبي أو الأرضي للظرف الإنـساني، الـذي يتكـون من الفرد والمجتمع والنوع، لذا فـإن أخـلاق الفـرد-النـوع تقتـضي رقابـة متبادلـة مـن قبـل المجتمع على الفرد ومن قبل الفرد على المجتمع وهو مـا يـسمى بالديمقراطيـة، وان أخـلاق الفرد والنوع تدعو كذلك إلى قيام مواطنة أرضية. ويتم تعليم الأخلاق من خـلال الـوعي بـأن الإنسان هو فرد ونوع ومجتمـع في الوقـت ذاتـه، أي أن أخـلاق النـوع الإنـساني تقـوم علـى مبدأين هما: الديمقراطية والمواطنة[٣١]. فهل تعـد هـذه المبـادئ كافيـة للإصـلاح التربـوي؟ لا نستطيع الإجابة على هذا السؤال ما لم نتناول جانبا آخـر مـن عمليـة الإصـلاح، ألا وهـو الإصلاح الفكري، فما ذا يقصد به؟

ب . في الإصلاح الفكري : ينطلق إدجار مـوران مـن قاعـدة منهجيـة مـستمدة مـن علـم النفس المعرفي والتيار البنيوي عموما، ألا وهي أن أي معرفة مناسـبة أو ملائمـة لا يمكـن أن تقوم إلا في سياق معين. فاي كلمة معينة على سبيل المثال لا تأخذ معناها إلا في إطار الجملة والنص الذي تنتمي إليهما، والنص بدوره لا يمكن إدراك معناه إلا في سياق ثقـافي معـين[٣٢]. وكذلك الحال بالنسبة لخبر معين أو حدث ما، فلا يمكن فهمه إلا في سياق شروطه وظروفـه التاريخية والاجتماعية وغيرها. ولذا فإن القاعدة المنهجية والمعرفيـة في نظـر الفيلـسوف هـي ضـرورة أن نـتعلم كيفيـة وضـع الأمـور في سـياقها "contextualiser" وأن نعـالج المـشاكل معالجة كلية أو كما يقول (نقيم معرفة في إطار مجموعة منظمة)[٣٣].

يميز موران بين ما يسميه بثقافة البشرية "La culture de l'humanité" الـتي تـشكل من التاريخ والآداب والفلسفة والشعر والفنون. وتتصف هذه الثقافة بالتفتح والسياقية والقـدرة على التفكير والتأمل في المعرفة. والثقافة العلمية "La culture scientifique" التي اجتاحت

كما يقول الإنسانية منذ القرن التاسع عشر، وتكثفت في القرن العشرين ، وأدت إلى نوع من القطيعة مع الثقافة الإنسانية. وبالتالي أصبح لدينا ثقافتين من طبيعتين مختلفتين، الثقافة العلمية ثقافة المختصين التي تميل إلى الانغلاق وتبتعد ليس فقط على الإنسان العادي، وإنما كذلك على المختص في فرع علمي مغاير» وتخضع لتطور مستقل. وفي الوقت الذي تعرف فيه هذه الثقافة تطورا متسارعا، فإننا نعيش مرحلة تتسم بفقدان التفكير العميق"La réflexivité" كالتفكير في طبيعة ومصير العلم الإنساني.

ومن المعروف، أن الفيلسوف الألماني "أدموند هوسرل" مؤسس الاتجاه الظواهري في الفلسفة المعاصرة، قد بين منذ سنة ١٩٣٠ في محاضرته الموسومة بـ"أزمة العلوم الأوربية La crise des sciences européennes"، ما سماه في حينه بـ (الثقب الأسود للذات العارفة التي تملك الأدوات الكافية لمعرفة المواضيع المختلفة ولا تملك أي وسيلة لمعرفة ذاتها)[٣٤]. وما يؤكد هذا، هو تنامي الثقافة العلمية، وانحسار الثقافة البشرية وبالتالي تزايد الفواصل والحواجز بين الثقافتين.

يضاف إلى هذا العائق المعرفي والثقافي، عائق آخر يسميه الفيلسوف بتحدي المركب أو المعقد "Le défi - de la complexité". ولقد تشكل هذا المركب العلمي في نظر الفيلسوف في القرن التاسع عشر، وتميز بثلاث خصائص، الأولى النظام والتنظيم والثبات، وما نتج عنها من نظرة حتمية، وثقة ليس فقط في إمكانية معرفة الحاضر وإنما القدرة على التنبؤ بالمستقبل. والثانية وهي خاصية التفرقة والفصل في دراسة المواضيع، بغية معرفتها، وبالتالي فإن أول عملية معرفية يقوم بها هي عملية عزل الموضوع مفهوميا وتجريبيا وقطعه وفصله عن محيطه الطبيعي وإدخاله في محيط اصطناعي. والخاصية الثالثة هي القيمة الكبرى المعطاة لحجج وبراهين الاستنباط والاستقراء، المعتمدة على مبدأ الهوية وعدم التناقض.

أن هذه الخصائص الثلاثة، قد أصبحت اليوم موضوع مناقشة، فمثلا لم يعد الاحتكام إلى النظام بشكل مستقل عن الفوضى، ففي الفيزياء تم إدخال حالات اللانتظام أو الفوضى، من هنا دعا إدجار موران إلى ضرورة ادخال مبدأ جديد في المعرفة العلمية، أطلق عليه اسم المبدأ الحواري (Dialogique) وعرفه بقوله(علاقة تكاملية وتعارضية بين الانتظام والفوضى في الوقت ذاته)[٣٥].

والأمر ذاته في ما يتعلق بفصل المواضيع والمواد، بحيث يذهب العلم اليوم إلى إجراء مختلف أشكال الربط والعلاقات، وذلك في إطار من التنظيم العضوي وإقامة أنساق أو نظم، وهو ما تعمل من أجله العلوم البينية. فموضوع الحياة لم يعد قائما على جوهر خاص، وإنما على عناصر فيزيائية وكيميائية للكون في مجمله. من هنا أصبحت الكثير من الفروع العلمية تتميز بالطابع النسقي، أي أنها تشمل على عناصر وبنيات مختلفة كعلوم الأرض والبيئة والفلك على سبيل المثال. وهكذا فإننا نشهد اليوم، بروز حركة جديدة في العلوم، إلا وهي حركة الترابط والعلاقات، وإذا لم تنطبق هذه الحركة على جميع العلوم فمن المؤكد أنها تنطبق على عدد منه. وبالتالي فإن ما يبدو مفصولا في عالمنا قد أصبح متصلا ومترابطا في الوقت ذاته.

أما الخاصية الثالثة المتعلقة بالحجج والبراهين، فإن إدجار موران يستند في نقدها إلى ما قدمه الفيلسوف النمساوي الممثل لما بعد الوضعية المنطقية، أو العقلانية النقدية "كارل بوبر" في كتابه " منطق الكشف العلمي" الذي قدم فيه نقدا صارما لمبدأ الاستقراء، مؤكدا على استحالة قيام اليقين وفقا لهذا المبدأ، مستبدلا إياه بمنهج للكشف العلمي الذي يقوم على النمو المعرفي ومبدأ القابلية للتكذيب والدحض والمحاولة والخطأ[٣٦].

على أن تحدي المركب بلغة العالم، يزداد قوة وكثافة في زمن العولمة، والمقصود بذلك أن جميع المشاكل الأساسية التي كانت تطرح على أنها جهوية، أصبحت تتجاوز هذا الإطار لتدخل في عمليات عالمية. من هنا وجب طرح المشاكل في إطار سياقها العالمي. كما يجب التفكير في إطار نوع من اللايقين؛ لأنه من الصعب التنبؤ بما سيحدث مستقبلا، ذلك أننا فقدنا ذلك الوعد بالتقدم المستمر والإيجابي والمضمون بواسطة قوانين التاريخ أو مبادئ العقل والعلم. وعليه وجب التعاون بين مختلف المعارف والفروع العلمية والتزود بمبدأ اللايقين الذي يمنحنا القدرة على الانتباه والتركيز.

ولا نستطيع في نظر إدجار موران، تجاوز هذه الوضعية ما لم نقم بإصلاح للفكر ولا يتحقق ذلك إلا بإعادة ربط العلاقات"reliance"، وخاصة العلاقة بين الكل والأجزاء، أي ذلك المبدأ الذي صاغه قديما الفيلسوف باسكال، ومضمونه أنه لا يمكن معرفة الجزء من دون معرفة الكل والعكس صحيح، وان أفضل ضمانة للوحدة الحقيقية هو احترام التنوع والتعدد والكثرة. ويتم ذلك وفقا لمبادئ ثلاثة هي:

١ . ضرورة التخلي عن السببية الخطية وتعويضها بالسببية البنيوية.

٢ . التخلي عن مبدأ التعارض والتناقض، واستبداله بالمبدأ الحواري الذي يجمع بين التعارضات المختلفة مستندا على رأي العالم الفيزيائي (بوهر) القائل إن ما يعارض حقيقة عميقة ليس الخطأ وإنما حقيقة أخرى عميقة.

٣ . اعتماد المبدأ الكلي أو "hologrammatique" ومؤداه أن أي عنصر يشكل جزءا من الكل وان الكل عنصر في الجزء كذلك. وأوضح مثال على ذلك هو ظهور المجتمع، في أفراده وفي لغتهم وثقافتهم.

كما يتطلب إصلاح الفكر إقامة نموذج إرشادي جديد، بدلا من النموذج المعرفي القائم على الفصل والاختزال، نموذج جديد اطلق عليه اسم النموذج المركب والمعقد القائم على التمييز والترابط والتضمن والتبادل[٣٧]. وفي هذا السياق فإن دور التربية يتمثل في تعليم العلاقات والروابط وصياغة الإشكاليات، إذ من الأهمية بمكان، أن نتعلم كيف نطرح المشكلات أو نصوغ المشكلات "problématiser"، وفي تقديره فإن أفضل طريقة للتعليم وفق النموذج الإرشادي الجديد، هو الانطلاق من هذه الأسئلة: من نحن؟ من أين جئنا؟ وأين نحن الآن؟ أي علينا أن نبدأ من الإنسان ونبين جوانبه المختلفة البيولوجية والنفسية والاجتماعية وغيرها. وهكذا نستطيع الدخول في الفروع المعرفية المختلفة وذلك بالاحتفاظ على الطابع الإنساني، مستنتجين في الوقت ذاته الوحدة المعقدة والمركبة للإنسان. كذلك من الضروري أن نعلم الانسجام" coherence " من خلال المركب والمعقد؛ لأنها صفة تمكننا من فهم المتعدد الذي يتضمنه المركب.

و عليه، فإن الإصلاح الفكري يعد استجابة لتحدي المركب، وذلك من خلال جملة من الخطوات المعرفية كالسياقية والمبدأ الحواري وإعادة ربط العلاقات والنظرة الكلية وصياغة الإشكاليات والانسجام، ولكي نبين معالم هذا الإصلاح من خلال أمثلة وإشكاليات مطروحة على الفكر الإنساني، فإننا سنناقش مشكلة الهوية أولا، ثم العولمة وإمكانية تجديد الحضارة ثانيا.

ثالثا. نماذج تطبيقية:

أ. في الهوية الإنسانية: لعل أحسن مثال لعملية الإصلاح التربوي والفكري ولدور العلوم البينية والمتعددة والعابرة، يظهر في موضوع الهوية الذي يعرف نقاشا عاليا واسعا، وخاصة بعد ما أثارته العولمة من ضغوط على مختلف الهويات الثقافية. وينطلق إدجار موران في تحديده لمفهوم الهوية الإنسانية من ثلاثة عناصر مترابطة ومتكاملة وهي الفرد والمجتمع والنوع، بحيث يفيد الفرد كل واحد منا، وكل واحد منا هو جزء من نوع ومن مجتمع. نحن في المجتمع والمجتمع فينا من خلال اللغة والمعايير والأفكار والأيديولوجيات، وبقدرتنا على التكاثر فإننا نضمن بقاء النوع، من هنا فإن هذه الثلاثية تشكل كلا واحدا ومتعددا في الوقت ذاته، وعلاقاتها علاقة متعدية وتتم بطريقة دائرية بحيث إن الفرد يؤدي إلى المجتمع ومنه إلى النوع والعكس صحيح، وكل عنصر يشكل سببا لغيره، لذا فإنه لا يمكن أبدا الفصل بين هذه المستويات الأساسية المشكلة لهوية الإنسان[٣٨].

و إذا كانت الهوية في تقدير العالم، لا يمكن تفكيرها خارج ثلاثية الفرد والمجتمع والنوع، فإنه لا يمكن كذلك تعريفها خارج الوحدة والتنوع. فالتعارض الأولي الذي نلاحظه بين الوحدة والتنوع أو التعدد، ناتج من كون أن هنالك من يؤكد دائما على التنوع ومن يؤكد على الوحدة. من هنا فإن المشكلة الأساسية في الهوية تتعلق بطبيعة تفكيرنا وبطريقة تنظيم معارفنا. فليس الإشكال في المفهوم، أو الصعوبة في التعريف، وإنما في نوع التربية والتعليم، فالإنسان ذاته موضوع الوحدة والتنوع، إنه هو هو ولكنه متنوع ومتعدد، فخلاياه تتجدد دائما وتؤدي إلى تغيرات كل عشر أو خمس عشرة سنة، لذلك ينتقل الإنسان الواحد في مراحل عمرية مختلفة، ولكنه يبقى هو هو، وحتى عندما تفهم الهوية كذات، فإننا في هذه الحالة نلاحظ، تزاوجا بين حركتين متضادتين ولكنهما متكاملتين ومتحدتين، الأولى هي حركة النفي، الإنسان يعمل على إلغاء كل من يحاول أن يحتل مكانه، ولكن في الوقت نفسه يعمل كل ما في وسعه لإحلال الآخر فيه، فهو يحب وينجب الأولاد ويحب وطنه أي كل ما يشكل آخره وغيره. وهذه هي وحدة الهوية التي لا تمنع قيام التنوع، فعندما يكون الإنسان غاضبا على سبيل المثال، فإنه ينفي عمليا أن يكون محبا، ولكن ذاته وهويته واحدة، وفي مجال علم النفس يمكن الحديث عن شخصيات مختلفة لذات الشخص الواحد حسب الظروف والسياقات، ولكن بطبيعة الحال يجب أن لا نعتمد على الحالات المرضية، فداخل كل ذات هنالك حضور متنوع للكثرة، من هنا يجب الإقرار بأن كنز الإنسان في تنوعه وقوته في وحدته[٣٩].

و في تقدير إدجار موران، فإن الإنسان لا يحمل خاصية العقل فقط بل خاصية الجنون كذلك، وأن ما اشتهر به الإنسان "بوصفه كائنا عاقلا" "Homo Sapiens" قد غطى على

الكثير من خواصه الأخرى الحاضرة في هويته، التي يحاول استبعادها ونفيها ومنها على وجه الخصوص، أن الإنسان لا يرتبط بالعقل فقط وإنما بالجنون كذلك، لذا نجده يضيف إلى خاصية الإنسان العاقل خاصية "الإنسان المجنون Homos Démens". ولقد أثبت علماء النفس وخاصة علماء النفس الأعصاب، أن العالم الرياضي وهو يجري أبحاثه الرياضية التي هي مثال للعقلانية، يدخل في حساباته ومعادلاته الكثير من العواطف والرغبات والمشاعر. لذا فإنه من غير الممكن لا علميا ولا منهجيا فصل جانب من هوية الإنسان عن الجوانب الأخرى.

كما أن تلك الصفة التي تربط الإنسان بالاقتصاد " HomoEconomicos " وترده إلى نوع من الذرائعية التي تبحث على الربح والفائدة فقط، تتجاهل جانبا آخر من هوية الإنسان التي يتم أيضا تهميشها والتقليل منها ونعني بذلك دور اللعب والفرح والاحتفال والعطاء والمجانية والحب والشعر، وهي جوانب لا يمكن بأية حال من الأحوال تجاهلها ولا ردها إلى الإنسان الاقتصادي.

وعمليا فإن الدعوى التي تقول أن الإنسان العاقل يعيش عصر العقلانية، يتناسى أن العقل ما يزال يعيش في الوهم والأساطير والغرائب، ولعل من أكبر مفارقات العقل أنه هو الذي يصنعها، لنتامل، يقول الفيلسوف، في أسطورة التقدم وما أدت إليه. أن هذا الإنسان العاقل لا يختلف في واقع الحال عن الإنسان النيودرتالي "Neandertal " الذي كان يدفن ومعه سلاحه وطعامه.

على أن هنالك بالتأكيد من يعترض على هذا التوجه في التحليل، ويقول إن هذا الجمع بين العقل والأسطورة قد تجاوزه الإنسان، وخاصة إنسان الحضارة التقنية، وبالتالي فنحن في زمن نهاية الأساطير. ويرد الفيلسوف على هذه الحجة بإقرار قاعدة منهجية تمثل في الحقيقة جانبا من جوانب فكره العام، وهي انه لا وجود لحضارة أسطورية بشكل كامل ولا لحضارة تقنية بشكل كامل، والدليل على ذلك، أن الحضارة التقنية التي تعرفها البشرية المعاصرة، تحكمها أسطورة التقدم، وان حياة الإنسان المعاصر تجتمع وتتعايش فيها عديد من الأشكال وصور الإيمان والعقلانية والتقنية والسحر والوهم. وفكرة الألوهية تعرف دائما تجددا في كل مذهب وأيديولوجية، يدل على ذلك كثرة وتنامي التيارات العقائدية المختلفة المعاصرة.

لا تعني الهوية الإنسانية، هوية واحدة، لأن لكل فرد ولكل مجتمع هويته المركزية. فلكل واحد منا له ذاته الخاصة وعائلته وقريته ومدينته ووطنه. لكن هذا لا يمنع من قيام هوية عالمية، فالفرنسي على سبيل المثال يستطيع أن يكون أوربيا وهو ما يحصل الآن عمليا، ويمكن كثيرا أن يصبح عالميا، أي مواطنا عالميا. لقد تعودنا في ما يرى الفيلسوف كثيرا، على التفكير الأحادي والإقصائي في الوقت ذاته، في حين أن الواقع والحياة يبينان دائما، أننا نجمع بين هوية عميقة خاصة، وهوية كلية أو عامة تكون أكثر اتساعا ورحابة، ننضوي فيها. لذا لا يتردد في الدعوة إلى قيام هوية أوربية ومن ثمة هوية عالمية، وفي حالة تشكل وقيام مثل هذا المجتمع العالمي فإن هوية الإنسان بوصفها إنسانية الإنسانية، هي التي تشكل مستقبل الإنسان وأمله[١٠].

إلا أن هنالك، من يعترض على هذا المنحى باسم الثقافة الوطنية والخصوصية التاريخية والأصالة، وما إلى هنالك من ضروب الهويات المغلقة. وجواب الفيلسوف على ذلك هو أنه ليس هنالك من ثقافة خالصة أو هوية خالصة أو تاريخ خالص أو ذات خالصة. فالثقافات هي دائما في حالة انفتاح وانغلاق، بحيث تكون الثقافات أو الهويات منفتحة عندما تكون قادرة على امتثال عناصر جديدة، ومنغلقة عندما تريد أن تحتفظ بأسسها أو ميزاتها الخاصة، إلا أن الهويات في الغالب تقوم بعملية الامتصاص والمزج الخاصة بها، لكن لم يحدث أن بقيت هوية واحدة خالصة، فكل الهويات هي نتاج لعمليات مزج وتركيب شديدة التعقيد والتنوع، وتلجا دائما إلى إظهار خصوصيتها وعلاماتها الأصيلة سواء في حالة الانغلاق أو الانفتاح. من هنا يجب الإقرار بالطابع المركب لمختلف مناحي هوية الإنسان. وهو ما يتطلب فحصا شاملا، لا يقتصر على جانب من الجوانب، وبذلك جاء كتابه "هوية الإنسان"، مثالا للعلوم البينية؛ لأنه يشتمل على العديد من المعطيات الأنثروبولوجية والتاريخية والفلكية والبيولوجية والنفسية والاجتماعية والفنية، ويعد تطبيقا عمليا لها[41].

ب. في العولمة وتجديد الحضارة: إن أحد الشروط الأساسية لقيام أي مجتمع كان، في نظر موران، هو توفر شرط التواصل والاقتصاد وفكرة المواطنة، وإذا كان العنصر الأول متوفر بفعل الوسائل المختلفة التي تقدمها العولمة، وخاصة عولمة الاتصالات، فإن العنصر الثاني يعرف مشكلات عديدة منها، عدم خضوعه لرقابة المجتمع الكوكبي أو العالمي"planétaire"، وافتقاره إلى مؤسسات عالمية قادرة على التقرير والتأثير. وما يحول دون قيام مثل هذه المجتمع هو غياب العنصر الثالث، أي فكرة انتمائنا إلى وطن واحد، أو الانتماء إلى "الأرض-الوطن Terre- Patrie" وشعورنا بالمواطنة العالمية. ويرى موران أنه من الضروري استعادة ليس فقط الوعي بالمخاطر التي نواجهها ولكن بالإمكانيات التي تملكها الإنسانية. وأول هذه الإمكانيات هو أن العصر الكوكبي، قد سمح بقيام تواصل بين الناس، إلا أن هذا غير كاف على الإطلاق، لذا فإن على الجميع واجبات وخاصة المجتمعات الديمقراطية، ومن هذه الواجبات المستعجلة ضرورة أن تهتم المجتمعات المتقدمة بمشاكل المجتمعات النامية أو التي هي في طريق النمو، وضرورة إحلال العدالة في العلاقات الدولية، وذلك عن طريق إقامة شراكة متوازنة.

و في هذا السياق يرى، أن المجتمعات الإسلامية تواجه تحديات خاصة، لذا على العالم الغربي أن (يسالم العالم الإسلامي) على حد قوله، لأن هنالك عوامل عديدة (جعلت هذا العالم يعيش في تناقض حاد بين هوية منطوية ورغبة جامحة للحداثة، مع شعور بالقهر تحت نظم استبدادية وعلاقات دولية ظالمة، من هنا يظهر الماضي أكثر إشراقا والحاضر أكثر بؤسا والمستقبل مظلما، هذا بالإضافة إلى الصراع العربي ـ الإسرائيلي المحتدم الذي يؤجج هذا الوضع، ومع ذلك لا نجد أحدا يفكر في هذه الحالة الاستعجالية الخطيرة التي لا يمكن حلها بمنطق السياسات الحالية، وإنما المطلوب إقامة سياسة حضارية)[42]. وعليه، فإن المطلوب في زمن العولمة هو إقامة سياسة الحضارة"Politique de la civilisation" ترتكز على فكرة الأرض الوطن، أو المعمورة كما قال الفارابي قديما، حيث جميع الأمم تتحد في نوع من الكونفدرالية، وحيث تغدو المواطنة صفة عالمية. فالحضارة الحالية التي تقودها أوربا

وأمريكا، تمر بأزمة عميقة ومتعددة الأشكال، بحيث تحولت جميع المكاسب التي حققتها خلال القرون الماضية إلى مشاكل مستعصية، وتأزمت الأسس ذاتها التي انطلقت منها هذه الحضارة، فعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن أحد الأسس المشكلة للحضارة الغربية وهو الإيمان بقيمة الفرد، الذي تم التعبير عنه بالنزعة الفردية، وهي فكرة اكتشفها العصر الحديث وبلورها عصر التنوير، هذا الأساس تحول إلى مشكلة مستعصية في المرحلة المعاصرة، بحيث تحولت الفردانية إلى نزعة مضادة لقيمة الفرد وذلك بظهور أشكال من "التذرير atomisation" أي تحويل الفرد إلى ذرة ضمن بنيات عامة وشاملة وقاهرة، كما تعرض الفرد المعاصر إلى أشكال من العزلة القاتلة بفعل التحولات الكبرى التي طرأت على الأسرة من حيث بنيتها وطبيعتها وما نتج عنها من علاقات اجتماعية وعاطفية مغايرة، هذه العزلة أدت إلى شيوع ظاهرة التمركز الذاتي أو الانغلاق حول الذات"égocentrisme"، وهو ما أدى بدوره إلى تراجع الأشكال المختلفة للتضامن الاجتماعي. وان التقنية التي تعتبر أحد الأسس المركزية للحضارة المعاصرة، قد طرحت بدورها مشكلات شديدة التعقيد، فهذه التقنية التي حررت الإنسان من قيود كثيرة، وحققت له الكثير من الإمكانيات وسخرت له الكثير من الطاقات، قد حولت الإنسان المعاصر والمجتمعات المعاصرة إلى نوع من الآلة الرهيبة، آلة محكومة بمنطق الحساب والأرقام والتكميم والقياس، وتسببت في الكثير من المشاكل على رأسها مشاكل البيئة والتلوث وكل المخاطر التي يواجهها المحيط الطبيعي للإنسان. وحتى العلم ذاته، الذي كان بالنسبة لعصر النهضة في الحضارة الغربية قوة وسلطة لا يرقى إليها الظن والشك، كما ذهب إلى ذلك الفيلسوف الإنجليزي "فرنسيس بيكون"، هذا العلم أصبح في زماننا موضوع شك وريب، لأنه أصبح يحمل في طياته سلبيات ومخاطر ليس أقلها الرعب النووي الذي يهدد مصير الإنسان والحياة على الأرض.

و عليه فإن كل ما يمثل الحضارة المعاصرة من أوجه إيجابية وعوامل ناجعة، متضمنة في كلمة التقدم بمختلف مظاهره، وخاصة ذلك التقدم الخطي المتصاعد الذي يفيد من بين ما يفيد، أن حاضرنا أفضل من ماضينا وان مستقبلنا أفضل من حاضرنا، هذا التقدم الذي تحول إلى مثل ونموذج وهدف لجميع المجتمعات الغربية والشرقية على السواء، نراه اليوم ينهار مثل انهيار الكثير من الأساطير. من هنا يجب أن نعترف كما يقول الفيلسوف وعالم الاجتماع بان (الحضارة الصناعية والتقنية والعلمية قد خلقت مشاكل اكبر من تلك التي تقوم بحلها)[٤٣]. على أن هذه الأزمة البنيوية الشاملة للحضارة الغربية، لا تخص المجتمعات الغربية فقط، وإنما تشمل العالم كله، وذلك نظرا للطابع العالمي لهذه الحضارة، التي تقوم بتوحيد جميع أشكال التنظيم والتسيير الاجتماعي والاقتصادي للإنسان، من هنا فإن ما تطرحه من مشاكل لا يلزم جهة معينة من العالم ولا ناحية من نواحيه، وإنما طبيعة هذه المشاكل أنها عالمية مع اختلاف في الدرجة، ومن دون شك فإن هذا ما يتم التعبير عنه منذ أكثر من عقد بمفهوم العولمة، خاصة وان جميع المجتمعات من دون استثناء يذكر، تعمل وان كان ذلك بطرق مختلفة وبأشكال متعدد، على قيام تنمية لها قدرة تنافسية كبيرة، ولكنها تنمية كمية بالدرجة الأولى وفي المقام الأول، وتعتمد تقريبا على الوسائل التقنية والصناعية ذاتها، سواء في الشرق أو في الغرب.

إن هذه التنمية في رأي عالم الاجتماع، قد طورت جانبا واحدا من حياة الإنسان هو الجانب الاقتصادي، وأهملت جوانبه الإنسانية والأخلاقية الأخرى، يتساوى في هذا المنحى والتوجه المجتمعات المسماة متقدمة والمجتمعات المسماة متخلفة أو السائرة في طريق النمو. وجميع الحلول المقدمة سابقا لهذه المشاكل، قد تم تجاوزها وإعادة النظر فيها، ولذا فإن من بين التحديات الكبرى لإنسان الألفية الثالثة هو أن يجد حلولا جديدة لمشكلات الحضارة الصناعية. ومن بين أهم هذه التحديات، هو أنه ما كان يعتقد سابقا بمثابة حلول اقتصادية لحاجات الإنسان، والقائمة على استغلال الثروات الباطنية للأرض قد أصبح اليوم معضلة تنذر بندرة وتناقص هذه الثروات، فالاستغلال اللامحدود لثروات الأرض أصبح يشكل خطرا حقيقيا يتمثل في نضوب الموارد الطبيعية على رأسها الماء والأشكال المختلفة للطاقة. كما أن من بين التحديات الكبرى لهذه الحضارة التفاوت النوعي بين التقدير الكمي والنوعي الذي يتم في الغالب على حساب النوعي، يرجع إلى كون هذه الحضارة تقوم على الكم والعد والحساب، واستبعاد الجانب الكيفي والنوعي لحياة الإنسان، والمأساة كما يقول أن (الحب والمعاناة والرغبة والمتعة والشعر تدخل في الباب النوعي ولذا يتم تجاهلها)[٤٤]. علما أن هذه النزعة الكمية للحضارة الصناعية لم تفلح في حل أكبر وأخطر مشكل من مشاكلها وهو البطالة، فجميع الأيديولوجيات والنظريات في التسيير والإصلاح، وقفت عاجزة أمام مشكلة البطالة التي يواجهها إنسان الألفية الثالثة، وما يترتب عنها من آثار سلبية، لعل أولها كيفية تقدير الفرد لذاته وإدراكه لهويته، وهي مشكلة كما تشير جميع الدلائل، تزداد تفاقما يوما بعد يوم.

وبما أن الحضارة الغربية وصلت إلى هذا المأزق وإلى هذه الدرجة من التأزم، فإن الفيلسوف يرى أنها لا تختلف في هذا الشان مع جميع الحضارات السابقة التي وصلت إلى هذا الانسداد، بحيث لم يبق أمامها إلا أحد الخيار ين، إما التقهقر والتراجع والانحطاط، وإما التغيير والتجديد في مختلف النظم التي تشكلها. ومما لاشك فيه أن للعولمة، جوانبها التخريبية والهدامة، وخاصة ذلك الجانب المتمثل في اقتلاع الثقافات الخاصة وتوحيد الهويات المتنوعة، إلا أنها في نظر الفيلسوف تبقى إمكانية جديدة وهامة أمام إنسان الألفية الثالثة، تظهر هذه الإمكانية في (الأشكال المختلفة للتواصل والتفاهم بين الناس، مما يؤدي إلى أشكال مختلفة من التهجين)[٤٥]. أن هذه المحطة الواعدة للعولمة لا يمكن لنا بلوغها ما لم نؤصلها ـ كما يقول ـ في وعينا، وذلك بالاستناد إلى الفكرة التالية: "إننا جميعا ورغم اختلاف ثقافاتنا ولغاتنا وأدياننا وأوطاننا وتاريخنا، نشكل مواطنى هذا العالم، سواء كنا أوربيين أو آسيويين أو أفارقة أو أمريكان. وأن الوعي الجديد بالجماعة الإنسانية، وبمصير الأرض والمعمورة، هو الشرط الضروري لتغيير آلية ونظام الحضارة الغربية الصناعية القائم إلى الآن". بهذا الشرط، يعتقد الفيلسوف، أننا يمكن أن نتجاوز الحروب الأثنية أو العرقية وأشكال الهيمنة المختلفة، وما تؤدي إليه من صراعات قومية تمثل من دون أدنى شك الجانب السلبي لعملية توحيد العالم. لذا يقترح، ضرورة إقامة بعض المؤسسات العالمية حول البيئة والطاقة والتنمية الإنسانية، أي أنه يجب تجاوز الطرح الفردي والوطني إلى الطرح العالمي، وذلك نظرا لتشابك المشاكل المعاصرة. وسياسة الحضارة التي يدعو إليها، هي تلك

السياسة التي تجعل الإنسان مركزا لكل سياسة ممكنة. أي جعل الإنسان وسيلة وغاية في الوقت ذاته. ولتحقيق ذلك يجب القيام بإصلاح فكري يشمل إصلاح مؤسسات التربية والتعليم والبحث، وان العامل المقرر في هذا الإصلاح هو ضرورة ربط جميع المعارف والعلوم والتخصصات في ما بينها، وضرورة التركيز على مفهوم المركب، لأنه يعبر عن السمة المركزية للكائن الإنساني، وبالتالي لا يمكن إقامة سياسة حضارية، ما لم تكن هنالك مفاهيم ونظريات تعكس هذا التعقد وقادرة في الوقت نفسه على التعبير والربط بين مختلف المعارف والتخصصات، ففي هذه المرحلة الكوكبية من عمر الكرة الأرضية، أصبح من المحال فصل المشاكل الوطنية عن المشاكل العالمية، وكذلك استحالة فصل المسائل العلمية بين مختلف التخصصات العلمية والصناعية، مما يؤدي بطبيعة الحال إلى ضرورة قيام تعاون وتبادل سواء بين البلدان المختلفة أو بين الباحثين المنتمين إلى مختلف الاختصاصات العلمية والتقنية.

وبناء عليه يدعو الفيلسوف إلى ضرورة تكثيف عملية التبادل بين الناس، وإلى قيام علاقات تبادل بالمعنى الواسع للكلمة، فمثلا إذا كانت آسيا قد انفتحت على الصناعة الغربية، فعلى الحضارة الغربية أن تنفتح على الثقافة الآسيوية وعلى دياناتها وقيمها الإنسانية التي تجمع بين الذات والموضوع والروح والجسد، هذا الجانب الذي همشته الحضارة الأوربية، فعلى الرغم من ريادة الحضارة الغربية المعاصرة في الكثير من المجالات إلا أن عليها ـ كما يرى ذلك الفيلسوف ـ أن تتعلم الكثير من الحضارات السابقة والثقافات المختلفة، وعليها أن تقوم بما قامت به في مرحلتها الأولى إبان عصر النهضة، عندما اعتمدت على العلم العربي والمنابع اليونانية كما قدمتها الحضارة الإسلامية.

خاتمة :

إن هذه الأفكار التي نادى بها إدجار موران في مجال التربية والتعليم والإصلاح الجامعي على العموم، قد عرفت طريقها إلى التطبيق والممارسة، وذلك من خلال تكليفه من قبل وزارة التربية والتعليم في فرنسا بإعداد مشروع للإصلاح، عرض للمناقشة في مؤتمر عقد سنة ٢٠٠١، تبنى فيه المؤتمرون، فكرة ربط المعارف في ما بينها، وتم إدخال مواضيع مثل الكون والحياة والإنسانية والآداب والتاريخ. كما ناقش المؤتمر المعوقات التي تحول دون تطبيق العلوم البينية، وقد أثارت مساهماته وما تزال تثير الكثير من الأسئلة والنقاشات سواء في ما تعلق بمفهوم العلوم البينية أو الإصلاح الفكري والتربوي أو مفهومه للعولمة ولسياسة الحضارية. وتعرف العلوم البينية اليوم حركة ازدهار ونمو، يتمثل في ظهور المراكز العلمية والمشاريع العلمية والجمعيات العلمية، وتنظيم العديد من الملتقيات حول العلوم البينية والعابرة والمتعددة، مما يؤكد قيام حركة علمية واسعة، ازدادت قوة وتفاعلا بظهور ما اصطلح عليه بالمجتمع المعرفي الناتج عن المعارف والتقنيات العلمية الجديدة. إلا أن هنالك اتجاهات وآراء تنتقد هذا التوجه في تجديد العلوم، ومن بين النصوص النقدية التي ظهرت، نشير إلى النص الموسوم بـ: كيف يمكن أن تكون العلوم البينية تجمعا مثمرا للأغبياء؟ ولقد استوحى هذا الكتاب عنوانه، من محاضرة للفيلسوف الفرنسي "لويس ألتوسير" ألقاها سنة ١٩٦٧[٤٦]. وفي نظر الكاتب، فإن العلوم البينية تقوم على مفارقة ظاهرة. خاصة وأن نقد التوسير تزامن

مع ظهور العمل الجماعي الأول الذي قاده إدجار موران[47]. ولقد جمع هذا العمل، علوما بينية عديدة منها العلوم الاقتصادية والاجتماعية والفيزيائية والطبية والتاريخية والأنثروبولوجية الثقافية، ولقد انتهت هذه التجربة إلى فشل ذريع، وذلك بسبب النزاعات التي نشبت بين الباحثين من جهة، وبين مواطني تلك القرية، كما أن هنالك معارضة قوية للعلوم البينية في مجال التربية خاصة بعد أن أصبحت نصوص هذا الفيلسوف موضوع تطبيق في التربية في فرنسا.

ولاشك أن العلوم البينية تواجه صعوبات وعراقيل معرفية ومؤسساتية، كتوزيع المواد ووقتها ومراتبها وهي تتطلب من الأستاذ والمعلم تجديد معارفه وتجديد علاقته بالمعرفة والتعليم وبالتالي ممارسة مختلفة، وهذا أمر يصعب تحقيقه بسهولة ويسر، وان العمل الجماعي يواجه عموما، مشاكل جمة مقارنة بالعمل الفردي وخاصة إيجاد أرضية مشتركة بين مختلف أعضاء فرق البحث.

و مع ذلك فإننا نعتقد أن المقاربة الجديدة للمعرفة العلمية المعاصرة، ممثلة بالعلوم البينية والمتعددة والعابرة، لا تشكل إلغاء للفروع العلمية المستقلة، وإنما دعما لها؛ لأنها هي أساس العلوم البينية، ولكن ما يجب نقده هو انغلاق الفروع والاختصاصات، ما دام الهدف هو تنظيم المعارف حول أسس ومبادئ بينية جديدة. لذلك كله، نعتقد أنه مهما كانت الصعوبات والانتقادات المقدمة من قبل دعاة الاختصاصات والفروع العلمية القائمة، فإن العلوم البينة كمقاربة منهجية وتوجه علمي وأفق فلسفي، أصبحت مقبولة شيئا فشيئا في الدوائر العلمية، وذلك لأن الاختصاص الدقيق المغلق قد أدى إلى الكثير من الأخطاء، وأن التكوين العلمي الجيد يتطلب قدرا من المعرفة البينية. وإذا كانت أفكار، إدجار موران في العولمة والمواطنة العالمية تبدو مثالية مقارنة بما يحدث في الواقع، فإن هذا لا يمنع من تفكير في المشكلات التي تطرحها العولمة واقتراح الحلول المناسبة، فلا يكفي القول مثلا إن: (المواطن العالمي لا يزال فكرة طوباوية والبشرية ليست سوقا واحدة وحسب)[48]. وإنما من المهم التفكير في إمكانيات الخروج من الصعوبات المعرفية والحضارية التي تواجهها إنسانية الألفية الثالثة.

الهوامش :

(1) Olivier Lalonde, Comment l'interdisciplinarité_ est-elle possible?,in , Legendre, R.. Le dictionnaire actuel de l'éducation Montreal, 1993.

(٢) الزواوي بغوره، المنهج البنيوي ، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين ملية- الجزائر، ٢٠٠١، ص. ١٢٣.

(3) Jean Piaget, Logique et connaissance scientifique, Paris, Gallimard, 1967.

(٤) إدجار موران عالم اجتماع وفيلسوف فرنسي ولد سنة ١٩٢١، نشر أعمالا علمية وفكرية رائدة ومتميزة. منها: (الإنسان والموت)١٩٥٦، و(النماذج الضائعة: طبيعة الإنسان)١٩٧٤. ومنذ سنة ١٩٨٠ وهو ينشر أجزاء من عمله الموسوعي الموسوم بالمنهج، حيث نشر الجزء الأول بعنوان: (طبيعة الطبيعة)، والجزء الثاني (حياة الحياة)، والجزء الثالث (معرفة المعرفة) والجزء الرابع (الأفكار: مكانها، حياتها، تقاليدها، وتنظيماتها) والجزء الخامس (إنسانية الإنسان: هوية الإنسان) والجزء السادس (أخلاق الجنس الإنساني). كما نشر على هامش هذا المشروع أعمالا أخرى أساسية منها على وجه الخصوص: (مدخل إلى سياسة الإنسان) ١٩٥٦ و(من أجل الخروج من القرن العشرين) سنة ١٩٨١، و(العلم والوعي)

سنة ١٩٨٢، و(مدخل إلى الفكر المركب) سنة ١٩٩٠، و(المعارف السبعة الضرورية للتربية المستقبلية) سنة ٢٠٠٠، و(عنف العالم) سنة ٢٠٠٣ بالتعاون مع فيلسوف ما بعد الحداثة "جان بودريار".

(٥) ينظر على سبيل المثال إلى:

- Sur l'interdisciplinarité, Les cahiers de la Recherche architecturale et urbaine, Interdisciplinarité, Patrimoine (ed.), 2003, n_ 12 .

- Articuler les disciplines, in, Carrefour des sciences, Actes du colloque du Comité national de la recherche scientifique, Interdisciplinarité, Cnrs, Paris, 1990.

- L'ancienne et la nouvelle transdisciplinarité, in, Edgar Morin, Science avec conscience, ed, Fayard, Paris, 1982.

- Pour une réforme de la pensée, in, Entretiens Nathan des 25 et 26 novembre 1995,ed, Nathan, 1996.

- Relier les connaissances, Le Seuil, Paris, 2000.

(٦) إن هذا التاريخ عام جدا، ذلك إن الفروع المعرفية قد بدأت تتشكل في القرن الثامن عشر وتقوت في القرن التاسع عشر، مثل ما يشير إلى ذلك، ميشيل فوكو، في كتابه: يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة الزواوي بغوره، دار الطليعة، ٢٠٠٣، ص. ١٨٤.

(7) Edgar Morin, Relier les connaissances, Le Seuil, Paris, 2000, p. 35.

(٨) هنالك من ترجم، العلوم البينية بـ(البينمناهجية) والمتعددة بـ(تعددية المناهج) والعابرة بـ (العبرمناهجية)، ينظر، بسراب نيكولسكو، العبر مناهجية، ، تقديم، ادونيس، ترجمة، ديمتري أفييرينوس، دار مكتبة ايزيس، دمشق-سوريا، ٢٠٠٠،ص.٩.

(9) Edgar Morin, Ibid, p. 66.

(١٠) ينظر الزواوي بغوره، مدخل جديد إلى فلسفة العلوم، مطبوعات جامعة منتوري- قسنطينة، ٢٠٠٠، الفصل السادس والتاسع.

(11) Edgar Morin, Ibid.82.

(12) Edgar Morin, Articuler les disciplines ,p. 9.

(13) Ibid. p.11.

(14) Ibid p. 14.

(15) Edgar Morin, Sur l'interdisciplinarité, Les cahiers de la Recherche architecturale et urbaine, nterdisciplinarité, Patrimoine (ed.), 2003, nº_ 12 .p. 7.

(16) Edgar Morin, Science avec conscience, ed, Fayard, Paris, 1982, p. 124.

(17) Ibid . p.125.

(18) Ibid. p. 126.

(١٩) انتقد غاستون باشلار فكرة البساطة عند ديكارت وبين أن كل حديث عن البساطة هو مجرد تبسيط، ينظر كتابه، فلسفة اللا أو النفي، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الحداثة، بيروت -لبنان، ١٩٨٩.

(٢٠) استقى موران هذه الفكرة من غاستون باشلار، ينظر كتابه:

- Edgar Morin, Science avec conscience , op-cit, p.163.

(21) Edgar Morin, Introduction à la pensée complexe, ESF, 1990.

(٢٢) الزواوي بغوره، المنهج البنيوي ، مرجع سابق، ص. ١٥٠.

(23) Edgar Morin, Science avec conscience , op-cit, p. 127.

- نقرأ تعريفا مشابها للعلوم البينية والمتعددة والعابرة عند بساراب ومضمونه أن العلوم البينية (interdisciplinarité): (نقل المناهج والطرق من فرع معرفي إلى فرع آخر) والمعارف المتعددة (Multidisciplinaire) : (دراسة موضوع معين بواسطة فروع مختلفة في الوقت نفسه) وأما العلوم العابرة (Transdisciplinarité) فتهتم بما بين الفروع العلمية وما يعبر الفروع المختلفة أو ما يتجاوزها، لكنها تركز أكثر على مسالة القيم المعرفية وكيفية إدراكنا وفهمنا للعالم، وبالتالي فإن العلوم البينية تهتم

بالمناهج والمتعددة بالموضوع والعابرة بالقيم؛ لأن غايتها (فهم العالم الحاضر)، وهي في مجموعها تشكل، محاولة علمية وفلسفية لتجديد المعرفة العلمية في الألفية الثالثة) بسراب نيكولسكو، العبرمناهجية، بيان، تقديم، أدونيس، مرجع سابق. ص. ٥٤-٥٥.

(24) Edgar Morin, Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur, Le Seuil, Paris, 2000,(avant-propos).

(25) Ibid. p. 10-15.

(26) Ibid. p. 20.

(27) Ibid. p. 30-32.

(28) Ibid. p. 42-42.

(29) Ibid. p. 50-53.

(30) Ibid. p. 60-63.

(31) Ibid. p.70.

(٣٢) الزواوي بغوره، المنهج البنيوي ، مرجع سابق، ص.١٢٥.

(33) Edgar Morin, Pour une reforme de la pensée, in, Les Entretiens Nathan, Sous la direction d'Alain Bentalito, p.8.

(34) Ibid, p. 9.

(35) Ibid, p. 10.

(٣٦) محمد محمد قاسم، نظرية المعرفة في ضوء المنهج العلمي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية-مصر، ١٩٩٥، الفصل الثالث، تصور بوبر لمنهج العلم، ص.١٢٩-١٥٥.يتم التعبير على هذا المنهج بهذه الصيغة:

- P1....TT(TS)....EE....P2

أي مشكلة أولى يقترح لها حل أو نظرية، ثم يستبعد عنها الأخطاء وفقا لمبد القابلية للتكذيب، ومع الوقت أو مع نمو المعرفة، يتحول الحل إلى مشكلة، وهكذا.

(37) Ibid. p, 13.

(38) Edgar Morin , La Méthode (t.5.1), L'identité humaine, Paris, Le Seuil, coll. "Points", 2003, p.53-55.

(39) Ibid. P.72.

(40) Ibid. P.122.

(٤١) لمزيد من الاطلاع يمكن العودة إلى: الزواوي بغوره، هوية الإنسان، في مجلة، الهوية، تصدر كل شهرين عن الديوان الأميري، الكويت، الفرسة السابعة والثلاثون، ٢٠٠٤، ص.٣٢-٤٠.

(42) Edgar Morin, Entretien, in, Sciences Humaines, n,28, du, 7/1997,p.24

(43) Edgar Morin, Pour une politique de civilisation ,ed, Arles, Paris, 2002, p.22.

(44) Ibid.p. 167.

(45) Ibid. p. 182.

(46) P.Salambi & P.Geslin, La Transfiabilité des connaissances en questions, ed, C.N.S.R, Paris, 1999.

(47) Edgar Morin, Commune en France, ed, Fayard, Paris,1984.

٤٨ - ناصيف نصار، باب الحرية، انبثاق الوجود بالفعل، دار الطليعة، بيروت-لبنان، ٢٠٠٣، ص٥٦.

شعرية الجنوسة: مقاربة لنص "قصيدة العراق" للشاعرة العراقية بشرى البستاني

وفاء عبد اللطيف





شعرية الجنوسة

مقاربة لنص "قصيدة العراق" للشاعرة العراقية بشرى البستاني(*)

وفاء عبد اللطيف

"مزيدا من الجسد، مزيدا من الكتابة"

"من حق الرجل إثبات ذاته بمهنة، ولكن ماذا عن المرأة"

هيلين سيكسوس[1]

-١-

تصف الناقدة والمنظرة النسوية الفرنسية هيلين سيكسوس العملية الإبداعية لدى الكاتبة قائلة: "إن المرأة تمنح نفسها قدسية عندما تنجب ذلك التدفق الأمنيوسي (amniotic) الرحمي من الكلمات والتي تعيد وتكرر إيقاع وتقلصات فعل المخاض"[2]، أي [فعل الإبداع] وبذلك يكون تقمص الجنسانية (Sexuality) بالنصّانية (Textuality) حيث يصبح النص الأنثوي مفعما بالطاقة الخصبة والرؤى الأنثوية الحاسمة. على هذا الأساس الجسدي بنت الناقدات النسويات رؤاهن للعملية الإبداعية (Creativity) لدى الكاتبة تمييزا لها عن تقاليد الإلهام عند الرجال. وهنا تبرز مهمة مصطلح الجنوسة أو الجندر (Gender) أو الذي يحاول الابتعاد عن مفهوم "الشاعر الرومانسي الذكر" بابتعادها عن الفلسفة الكونية المتعالية (Universal Transcendental) نحو ما هو خاص وخصوصي وفي السياق نفسه فإن اعتماد النقد الدارج على مسميات ميزها النقد الذكوري في الكتابة الأنثوية (الأنوثة، الطبيعة، وموضوعات الحياة المنزلية) إزاحتها تماما من خانة "العبقرية" وبالتالي وسّعت الهوة بين "الشاعر" و"العبقرية" حتى أصبحا متوازيين لا يلتقيان. وتتتبّع الناقدة النسوية كرستي باترسبي مفهوم العبقرية من الرومان حتى الوقت الحاضر وتكشف آليات ذلك الربط بين العبقرية والذكورة وتؤكد أن ربط المرأة بالطبيعة والعاطفة ساهم في وضعها ضمن المفهوم اللاكاني / الفرويدي (Lacanian / Freudian) لعقدة النقص[3].

أما النقد البيولوجي (Biocriticism) وهو التعبير الأكثر تطرفا عن الاختلافات من حيث الجنوسة من منطلق أن التشريح الجسدي هو تشريح نصاني (Textual Anatomy) وهو يفنّد ما تناقلته الأجيال من أن المرأة هي المضاد الأدنى أو السلبي للرجل، وبذلك فإن كتاباتها إن لم تكن مقلدة أو مردّدة لما قاله الرجل، فإنها المضاد الأدنى وكتاباتها المنتوج السلبي. ولقد اعتقد أطباء العصر الفكتوري أن الوظائف البيولوجية في جسد المرأة تستنزف ٢٠٪ من طاقتها الإبداعية ونشاطها العقلي. كما اعتقد علماء الإنسان الفكتوريين أن الفصوص الأمامية لدماغ الرجل أثقل وزنا وأكثر تطورا عن مثيلاتها لدى الأنثى، وهكذا جرى الاعتقاد بأن النساء أقل ذكاء وأضعف ذهنيا من الرجال[4].

أما النقد النسوي التحليلي (Feminist Psychoanalysis) فهو يبحث في الاختلاف الناجم عن استقلالية نفسية الكاتبة وفي العلاقة بين الجنوسة والعملية الإبداعية، كما يدمج ذلك النقد المعايير اللغوية والبيولوجية الكامنة في الجنوسة النابعة من اختلاف الجسد، فالناقد ثيودور ريك يؤسس على نظرية فرويد في النقص ويقول: إن الكتابة تتعلق مجازيا بعملية "التبول" وهي وظيفيا أسهل عند المرأة منها عند الرجل كونهن يمتلكن مثانات أكبر حجما، وعليه فإن الكاتبات نادرا ما يستخدمن "التقطّع Blocks" في كتاباتهن[5]. ولا يخفى ما في مثل هذه الآراء من التمحل والجور على الموضوعية لاسيما ونحن نبحث عن العلاقة الغائبة والعجيبة بين الإبداع وهذه العملية البيولوجية. إن العملية الإبداعية لا ترتبط، منطقيا، بهذه الصفة البيولوجية، لذلك جرى التركيز على ما تردد عن عقدة النقص الفرويدية المزعومة عند المرأة، وهي عقدة الإخصاء (Castration Complex) أو ما يسمى بالمرحلة الأوديبية — الفرويدية Oedipal – Freudal Phase التي حاولت تفسير علاقة المرأة باللغة والخيال والعملية الإبداعية؛ أما لاكان فقد وسّع عقدة الإخصاء إلى مجاز أعم وأشمل للإضرار بالمرأة لغةً وأدباً وإبداعاً، فقد ادّعى لاكان أن اكتساب اللغة ونظامها الرمزي عند الطفل يحدث في المرحلة الأوديبية حيث يقبل الطفل هويته الجنوسية (Gender Identity) من حيث كونه ذكرا أو أنثى، وتلك المرحلة تتطلب قبول العضو الذكري كامتياز وغيابه كنقص؛ وأمام ذلك الادعاء حاولت الناقدتان ساندرا كلبرت وسوزان كوبار إيجاد بديل عن نظرية قلق التأثير (Anxiety of Influence: A Theory of Poetry) لهارولد بلوم – والتي تستثني النساء من العملية الإبداعية – في كتابهما الضخم "المجنونة في العليّة" (The Madwoman in the Attic)[6].

وتقول نظرية قلق التأثير إن العملية الإبداعية تتضمن وجها من أوجه الصراع بين الأبناء (الكتاب الشباب) وآبائهم (الكتاب السابقين أو المعجبين بهم)؛ حيث يُملي الآباء ما يشتهون على أبنائهم، فيشعر الكاتب أنه سجين مستعبد داخل قفص ذلك التأثير من الملهم الآخر، ولكي يخلق أسلوبه الخاص عليه الخروج منه وقتله ومحوه تماما؛ ولأن هذه النظرية تتجاهل النساء تماما ولا تورد لهن ذِكْرًا، فقد ابتكرت كلبرت وكوبار نظرية قلق الإبداع أو قلق التأليف (Anxiety of Authorship) وهو إحساس ينتاب النساء عند الكتابة وذلك بالبحث عن نساء كاتبات ملهمات ولكنهن لا يلجأن إلى قتلهن (مجازيا) من أجل الابتعاد عن التقليد

أو المحاكاة وإنما إلى الابتعاد عنهن والسمو فوق ذلك الإعجاب والتعلق من أجل خلق جديد وإبداع مستقل؛ وتورد الكاتبات تبريرات ذلك بالقول:

إن الإحساس بالوحدة لدى الكاتبة أو الفنانة، والأحاسيس الأخرى مثل الغربة تجاه الشخصيات الأبوية المبدعة من الرجال في الإرث الثقافي والأدبي مع إحساسها بالحاجة إلى البحث عن الأسلاف من النساء والشعور بالحاجة إلى جمهور من النساء والخوف من العداء المتوقع من النقد الذكوري وارتعابها من السلطة الأبوية للأدب وقلقها من إحداث البذاءة التي غالبا ما تلصق في الذوق العام الرجولي التوجه بالإبداع الأنثوي. كل ذلك الإحساس "بالنقص" غذى كفاح المرأة لتعريف ذاتها الفنية وإقرار اختلاف جهودها نحو خلق ذات مختلفة عن نظرائها من الرجال[7].

وهكذا حاول النقد التحليلي النسوي مواجهة الفرويدية / اللاكانية التي نظرت إلى إبداع المرأة على أنه نقص نفسي تعويضي يثبت دونية المرأة وأن خيال المرأة لا يتعدى كونه شبقية تعويضية (Compensatory Eroticism) عن ذلك النقص مقارنة بالأنانية الواثقة والطموحة والشبقية كذلك عند الكاتب/ الرجل.

ليس بعيدا عن الجنوسة والإحساس بها، تؤكد معظم الشاعرات الإنجليزيات مثل مي سوينسون وهيلدا دوولتل ومارج بيرسي وآن سيكستون، على سبيل المثال، أن قصائدهن ما هي إلا تعبير عن عالمهن الداخلي أو ذواتهن التي يجب أن تتعرى ليتم فضح المسكوت عنه وأن القصيدة هي الأنثى بعينها، فالقصيدة بالنسبة لهن تتلخص بانها الجسد الأنثوي المنتهك النازف يقطر دماً تماما كما تنزف النفس الأنثوية حبرا.

إن المركزية النسوية (Gynocentrism) وهو مصطلح أوجدته الناقدة النسوية إيلين شولتر لمواجهة مركزية اللوغو (Logocentrism) الذي أعطى الذكر مركزية الكون إنما هو محاولة لخلق شعرية نسوية (Feminist Poetics) مستقلة لبناء "إطار أنثوي لمقاربة أدب المرأة وإيجاد معايير قائمة على دراسة التجربة النسوية بعيدا عن الاعتماد على تقاليد ونظريات ونماذج ذكورية". إن المركزية النسوية "مرتبطة بالبحث النسوي في تاريخ النساء، علم الإنسان — النسوي، علم النفس النسوي، وعلم الاجتماع النسوي"[8].

-٢-

إن شعرية الجنوسة (Poetics of Gender) الخاصة بشاعرتنا بشرى البستاني ليست قائمة على السيرة الذاتية (Autobiography) أو الاعترافية (Confessionalism)، ولا على التعليمية (Didacticism) بمضامينها الأيديولوجية، بالرغم من تناولها مختلف القضايا السياسية كثيمة لـ"قصيدة العراق"، إنها تقدم ثنائيات العلاقة بين الشاعرة والإرث العربي، الشاعرة وذات الشاعرة والإنسان / والحياة والمستقبل، الشاعرة والقارئ، وبين القارئ والقصيدة، كما أنها تقدم نفسها ضمن بيئتها الثقافية والتاريخية زماناً وفضاءً وإرثاً. وتتميز شعرية الجنوسة في "قصيدة العراق" بالنسق السردي المتناوب مع الوجداني— الغنائي المبنيين على كثافة المخزون من الإشارات الكامنة في وجدان العربي التي تستفزها الشاعرة باقتحام المحظور من الأحاسيس والوقائع الحسية التي تشكل قوام النص؛ إن صميمية استذكار الماضي المنتزعة من صميم الوعي بالحاضر السلبي الخامل لا يلبث أن يسفر عن بروز شفافية

تتجاوز الإطار الذاتي المحدود لتلتحم بالقضية العربية التي هي قضية الملايين من البشر على أرض شاسعة وفي مرحلة معينة من هذا الزمن، إنها قضية الإنسان بكل عذاباتها وتشرذمها.

وعليه ينصب اهتمام هذه المقاربة على إيجاد نقاط التقاء بين الشاعرة وشعرية الهوية الأنثوية وارتباطها بثيمة الوطنية (Nationalism) وبين شعريتها المأجنسة (Gendered Poetics) والتي تمتد إلى أفق خارج حدود الذاتية وتقدم صوتا بعيدا عن التطرف وعن ادعاء تبني الحقيقة المجردة متخذة موقفا يتسم بالعمق السياسي العام للشاعرة كشخصية وطنية.

تنطلق الشاعرة من جروحها، اضطهادها، رهابها، خوفها وربما شللها وهي سلبيات أنثوية تفعل فعل ارتكاز في النقد التحليلي النسوي وعليه تكون القصيدة هي جرح الشاعرة وهي جسدها المتألم المفروش على الورق ومرسوم في شكل قصيدة؛ إذن فالمرأة هي القصيدة والقصيدة هي المرأة.

نبدأ بالعنوان "قصيدة العراق" وهي "المفتاح التأويلي للنص" كما يقول أمبرتو إيكو[9]، إذن فشعرية "قصيدة العراق" تكون "امرأة العراق"، "جرح العراق"، "جسد العراق"، وهي ما تبكي انتهاكه ونزفه شاعرتنا بشرى البستاني عندما يتماهى الوطن / العراق مع الشاعرة. إذن فالشاعرة تصبح هي العراق بعينه، الوطن النازف المنتهك، ومدلولات ذلك اجتماعيا ودينيا في نظر العربي والمسلم.

تبدأ "قصيدة العراق" بصوت جوي سماوي وهو صوت الطيور الجمعي القادم من فوق موجعا بالظمأ من خلال مفردة "يلوب" بصيغة المضارع المستمر:

تلوب الطيور

الجبال، الجبال

وهذا الصوت أنثوي الهوية من خلال حالة الجمع "الطيور"، نفهم أنه لا بد من وجود مستمع، بيد أن التركيز على الجبال وهي دلالة أنثوية أخرى تجعل المقطع الأول من القصيدة طافحا بالأنوثة المجروحة الباكية، غير أن الفعل الأنثوي بما فيه من دلال وغنج يشي بفعالية الأنوثة واستمرارها الحياتي:

الجبال تورّقني

وتلف بأغصانها جرح روحي،

الجبال صبايا،

تجزّ ضفائرها الطائرات

فأجمع عنها شظايا القنابل

أمسح وجنتها،

إن الدالات "أغصانها"، "صبايا"، "ضفائرها"، "وجنتها" هي الجسد الأنثوي أو هي أجزاء من الجسد الأنثوي تهمس للقارئ بأن الموضوع أنثوي؛ ولعل مفردة "صبايا" أكثر من غيرها إثارة لخيال المتلقي الذكر بما تحمله من تاريخ سري وعلني، وعلى أية حال هي إرهاصات ومكابدات الذات الشاعرة؛ وهذه المراوغة الشعرية بتحويل الذكري المفرد إلى جمع أنثوي: الطيور، الجبال، تستمر في المقاطع الآتية:

فتسيل الغيوم على مهلها...

فوق ورود الصباح
والجبال حيارى
الجبال التي شردتني
الجبال التي هجرتني
وأهجرها،
وأحن إليها،
فتبكي جروحي
وأنسى الذي كان ما بيننا من ملام...

وهنا تبرز هوية المتكلم الذكر وهو يصف وقع الاتحاد الجسدي بين الذكورة والأنوثة (الوطن والجبال الأنثى)، ليأتي رد الفعل في مجازات تنم عن الحب بكل معانيه الرفيعة الخالدة بصوت الأنثى:

والجبال تلوب
العراق،
العراق،
العراق متاحف نخل،
مرايا،
وعاج
وأروقة من لجين،
وأزمنة من دم،
وأكف تدق رتاج العصور
فتنهض إنسا وجان
وتعدو الفيالق
وتعدو البيارق
تعدو الخيول

وهذا الصوت الأنثوي الآن وهو يتغزل بالعراق يقدم بانوراما مجازية لتاريخ العراق وروعته الجمالية وثرائه الذي لا ينضب، وتستمر الصور بالتراكم الواحدة فوق الأخرى بأنساق تصويرية متسلسلة رائعة ابتدأت في المقطع السابق من واقع حال العراق المادي والطافح بالكنوز الثرية، إلى تاريخه الحضاري المتألق، ثم إلى صور تجريدية تضيف المزيد من الثراء الفكري لهذا الوطن العظيم كما تراه الشاعرة وكما يعرفه جمهور القراء، قائلة:

والعراق الرؤى،
والأمان،
العراق الأماني
العراق حديقة روحي

والعراق هنا عندما يتحول إلى حديقة يتخذ هوية أنثوية ليستمر مسلسل التأنيث في القصيدة، وهنا تتخذ الحديقة صورة الأم الحانية / الأرض، ذلك الكيان الجغرافي:

العراق حديقة روحي
تضم إليها غيوما، وبرقا،
وأزمنةً من لظى
وجداول شهدٍ تشق التراب

إن هذه الجملة الاسمية "العراق حديقة روحي" التي تحمل دلالة الثبوت والاستقرار والوثوقية وكثيرا من الحميمية والحب لا تفصح عن خصب العراق فحسب بل هي تفصح عن خصب أنوثتها كذلك إذ يتحول الوطن في داخلها إلى حديقة والحديقة من الرياض: كل أرض استدارت وأحدق بها حاجز، والحديقة كل أرض ذات شجر مثمر ونخيل وقيل هي البستان وكل بستان كان عليه حائط فهو حديقة"[1]، والحائط من الحرز والمنعة ويحقق الأمان والحماية، وفي الحديقة معنى الاستدارة، إنها في هذا النص تعني استدارة الحياة وتكاملها وخصبها وتوفر عوامل الإيجاب فيها... إنها اعتراف بعيد الفوز بحب يسمو ويتسع ويثرى ويتلون بغنى وشمول، والحديقة من الحدق والحدق: السواد المستدير وسط العين ظاهرا، وفي الباطن هي خرزتها وجوهر الإبصار فيها... هكذا يكتسب الاعتراف بالحب أبعاده الجوهرية ليشكل ركائز الحياة الأساسية: الخصب، الإبصار، الرؤية، وبمباهج الحيوية وحركية الجذب: شجر ملتف وثمر وألوان وغيوم حبلى بكل ما هو جميل ومعطاء، اعتراف لا ينصدر إلا عن الأنثى.. فقد تعودنا من الشعر الذكوري أن نخاطب الأوطان خطاب القوة والعنف والسلاح، لكن ما تبوح به المرأة يبدو خطابا وطنيا دلاليا صميميا جديدا، خطابا يحركه حب جمالي من نوع جديد: والعراق حديقة روحي، حيث يتوفر لهذا الحب كل عوامل الديمومة والاستمرار والتواصل ماديا ومعنويا: من الثراء إلى المسرة والانشراح حيث يتحقق الانسجام النفسي من خلال حلول الوطن — الحديقة — في روح الشاعرة التي تتسم بالانفتاح والشمولية واللاحدود. ثم يستمر التأكيد على أنوثة العراق من أجل تحطيم ذلك الحد الفاصل بين الذكورة والأنوثة كما يراها التحليل التقويضي (التفكيكي)، وتلجأ الشاعرة إلى أسلوب الاختزال، إذ تكون أكثر الأشياء حميمية وشفافية ومحدودية في الخبر المكاني (عباءة أمي + ثوب العذارى) وطنا مسكونا بشعرية الأنوثة، حيث تؤكد الشاعرة بلسان الجبال/ الأنثى قائلة:

والعراق عباءة أمي،
وثوب العذارى
اللواتي يمتن على السفح،
من ظمأ واغتراب

وبهذا المقطع تلخص الشاعرة كل تاريخ الاضطهاد الذي عانته المرأة ومازالت في المجتمع الأبوي، لتحيل العراق/ الملاذ من كل ذلك، بل إنها تُسقط مشاكل الأنثى على العراق. ثم تأتي مساحة من الورق البيضاء لتدل على المسكوت عنه عند هذه النقطة، وبذلك تقول الكثير من خلال ذلك الصمت البليغ، وهي من تقاليد الكتابة الأنثوية؛ فالمسكوت عنه هنا يبدأ بمفردتين تختصران مكابدات المرأة "ظمأ واغتراب"، و"ثوب العذارى اللواتي يمتن على السفح"؛ والسفح هنا جزء من الكل وهو الجبال، والسفح منحدر الجبل مما يلي القمة إلى

الأسفل وإشارته هنا حيزاً للصبايا إنما يعني التهميش الموقعي ماديا ومعنويا مما يؤدي بهن إلى الظمأ والاغتراب فالموت، وموت الأنوثة هنا متحقق إذن بعوامل خارجية قمعية هي (الظمأ...) ينتج عنها عوامل داخلية تتمثل في (الاغتراب) وموت الصبايا يتشظى ليشمل كل أنواع التغييب والإزاحة والإعاقة بما يبعد الأنوثة عن القمة موطن الذكور وحدهم، وفعل الموت بصيغة المضارع المستمر دليل على استمرار عوامل إزاحة الأنوثة عن موقع صنع القرار وفاعلية الاختيار وهذا تأكيد على ملاذ المرأة المتمثل بالوطن. والجبال هي عنوان التوازن في الأرض وإذ فقدت فاعليتها في هذه المنطقة من العالم فقد أشاع ذلك الفقدان الإرباك والاضطراب وجلبها عرضة لاقتحام الآخر، لذلك ففي فاعلية الجبال تماسك وأمان ونعيم وفي غيابها سياط وجحيم ولوعة.

يمكن اعتبار ما تقدم مقدمة لكل ما تحتويه مقاطع القصيدة التالية حيث يمكن تقسيم الجزء المتن الذي يبدأ بانتهاء المقطع أعلاه إلى سبعة أقسام قائمة على استخدام "يا" النداء للعودة كل حين إلى التأكيد على العراق بمجازات تصويرية ممتدة، فثمة حميّة خاصة بصوت الأنثى تتقمصها وهي تهتف مستصرخة مستنهضة وهي تخلق ذاك التوازي بين هذه المقاطع السبعة التي تبدأ كل منها بياء النداء، والنداء هنا ليس هتافا انه نزف داخلي يتسم بالهدوء، إنه نجوى وابتهالات والمقاطع هنا تشكل عنصرا هارمونيا في موسيقى القصيدة لأنها تعد وقفات وانتقالات في آن واحد، من تفعيلة لأخرى ومن بحر عروضي لآخر، وما يتبع ذلك من انعطافات دلالية، حيث تقول: "يا قمر الجبال" / "يا قمر المنفى" / "فيا شجرا لا يهادن" / "يا قمر البستان" / "يا قمر الجبال" / "يا قمر المنفى" / "يا قمر الصحراء".

في المقطع التالي من القصيدة تؤكد الشاعرة ثانية على البلسم الذي يقدمه العراق لجروح الأنثى، لجروح العذارى، وهي تقدم له دعوه للحياة ببهاء قائلة:

يا قمر الجبال

عرج على السفوح

فوجهك الأبهى

يطلع في الجروح

إن مفردة "القمر" في تاريخ الشعر الإنساني هي رمز الإلهام وهو بالنسبة للشاعرة هنا "قمر الجبال" هو الوطن الملهم المداوي للجروح والمساعد على خصوبة العملية الإبداعية التي هي ولادة بدليل ذكر "البذور" والطلع، والقمر في الشعر العربي رمز للرجل الفارس، الرجل الكامل الرجولة نبلا وكرما وشجاعة وفروسية، وفي إضافة (قمر) إلى (الجبال) بعد حرف النداء تصميم على التحام الأنوثة برمز حبها (الوطن) ويكتمل المشهد الشعري الخصب الذي تغرسه بالتكرار في ذهن المتلقي، فمعجم الشاعرة حافل بما يشير إلى الولادة والتبشير بالآتي المحمل بالعلامات الايجابية، كما في المقطع اللاحق:

يا قمر المنفى

عرّج على الحقول

فوجهك الأبهى

يولد في البذور..

إن التحولات التي تجري على القمر هي تحولات تتم من خلال تحولات المضاف إليه من جبل إلى منفى إلى بستان إلى صحراء وكلها استبدالات تحفظ للقمر بهاءه وضرورة حضوره. وتنهي هذا المقطع بنقطتين وهي تحيل المسكوت عنه إلى ولادة تجري في الحقول؛ وتؤكد أن العراق — حتى لو كان بعيدا جغرافيا — فهو يبقى قمرا للمغتربين المنفيين بعيدا عنه، يبقى الملهم الخصب، وتصبح مخاطبته أكثر قربا عندما تستخدم الجزء للدلالة على الكل وهو "شجر" العراق مؤكدة على تميّزه الطبيعي بأنه هو من يستفز الرياح كما أراد بفعاليته وليس العكس، فتحقق بذلك بلاغة المفارقة مستوى آخر من بلاغة الخطاب الشعري بمؤازرة بنيتين أسلوبيتين: النداء والاستفهام فضلا عن تداخل السردي في الشعري، فتقول معاتبة:

فيا شجراً لا يهادن،
يا شجراً يستفز الرياح
لماذا فتحت النوافذ،
والشمس داكنة
والعيون قميئة
لماذا توضأت بالدم.
بالأمنيات،
ودهرك أعجز من بَاقِل
والعدو يهدهد صبيانه
والرياح تسير بما يشتهي القتلة..
أنت علمتني أن أموت
كما ينبغي
وألبي الحياة
إذا انبلجت قنبلة
فلماذا ذهبت وخليتني
ولماذا عبرت إلى جهة أنا أجهلها

وفي هذا المقطع تورد الشاعرة الكثير من الأحداث الوطنية التي مرت بالعراق الثائر برغم اللوم الذي توجهه إلى ملوم مسكوت عنه وهم الحكام عندما انحرفوا إلى جهة غير الجهة المتوقعة منهم عندما اختاروا مكانا للحرب غير المكان الذي يجب والوقت غير المناسب حيث صمت صغار الحكام "الصبيان" والتحذير واللوم الذي انهال عليهم من العدو ومن وقوف الدهر ضدهم بالسكوت، وهنا تذكرهم بما مضى من المفاهيم الوطنية التي تربت عليها ومنها الوحدة العربية التي تحولت إلى تشرذم وتشتت لم يسبق لهما مثيل:

في الطريق إلى مكة عيرتني القوافل
أن سأموت بلا كفن
أو سدور..
وفي المغرب العربي وجدت ثيابي
معلقة فوق صارية،

وثيابي على جبل الشيخ في الشام

منشورة

فوق جبل يخط حدود هوية أهلي

وبتقديم هذه الصور الشعرية المتوالية والتي تشي بثقافة قومية مختمرة في وجدان الشاعرة كونها مستمدة من الإرث العربي ومن وعي وطني وحس تاريخي عميقين، فهي تعبر عن العار الذي جلبه، فالثياب هنا تعطي دلالة أنثوية سلبية وهي تمثل الشرف الغربي المنتهك وهذا العار منشور من أقصى الوطن إلى أقصاه من "المغرب العربي" حتى "الشام"، وتسترسل الشاعرة في استعراض آلام الوطن وآلامها وهنا تقول وهي تحس أن صوت المتكلم هو له بعد هذه الإطالة في الكلام حيث تتماهى في أذهاننا أصوات: الجبال / الشاعرة، الجبال / الذات الشاعرة، الجبال / الوطن، وهذه الإطالة إنما هي تعبير عن التوتر الذي يشوب الجملة الشعرية والمتكلمة على حد سواء، قائلة:

بين البنفسج والنار،

بين المدى والقتيل..

هناك وجدتك تبتاع خبزا لورد العراق

وتنحت صخرا لأحلامه

إن البنفسج تقليديا ونفسيا رمز للهدوء والتفكير، فبين هذه الحالة وحالة الانفعال المتمثلة بالنار، وبين عقد النيّة المتمثلة في "المدى" و"القتيل" وهي أكثر انفعالا وتوترا فإن الذات المتكلمة تؤكد مراقبتها للمشهد ووعيها التام وقدرتها على تحليل الموقف إذ تعبر عن استغرابها من تصرف من بيدهم القرار حيث إن ورود كلمة "العراق" حين دخل حالة الحصار التام والشامل وتحول من موقع القائد الثائر إلى باحث عن لقمة العيش كما أرادت له قوى الشر العالمي والمتعاونون معها من العرب، وهنا تؤشر انعطافة في السرد للفعل الذي قام به أولئك عندما رسموا عظمة الحلم العربي، لكنها لا تنسى وضع اللوم على الآخرين فالوسطية التي يتخذها الوطن الكبير بين السلم "البنفسج" و الحرب "النار"، بين "المدى والقتيل" تفضي إلى انكسارات ومكابدات وصمت وألم مسكوت عنه:

نسي النيل ما كان،

آفة هذا الزمان التذكر

آفته الموت فوق حجارة أمس تبلّد؛

وتعود الشاعرة وهنا يظهر تماهي صوتها بصوت الوطن الذي ما انفك يعبر عن حيويته عندما تبث الشاعرة الحياة فيه لتعطيه صوتها تتكلم من خلاله:

تلك الجبال

الجبال،

الجبال طيورٌ تكابد..

إن الجبال هي عنوان التوازن في الأرض وبهذه العودة إلى بداية القصيدة: "تلوب الطيور! / الجبال، الجبال "حيث التأكيد على نوع آخر من التماهي الآن بين الوطن المتكلم بصوت الشاعرة وبالجبال والجبال بالطيور لينهض المسكوت عنه من خلال الحذف المقصود لتترك

القارئ ملء فراغ هذه المكابدة: إنها مكابدة الشاعرة / الوطن / الجبال / الطيور.... ويستمر تراكم الصور المنتزعة من الطبيعة في تشكيل فني لهوية النص وانفتاحه على مستويين: الأرضي (حقول) والسماوي (قمر):

مناف

حصونٌ،

حقولٌ من الزعتر المر

نعناعها كرم الأرض

شحّتها،

قمر الأرض،

لوعتها

والجبال الجحيمُ،

الجبال النعيمُ،

الجبال سياطٌ تغالبْ..

تهادنني،

لا أهادن

والجبال المنارات:

خضراء،

حمراء،

سود..

وهذه تبتعث ألوان العلم العراقي في مخيلتنا: خضراء الروابي، حمراء المواضي، وسود المواقع وذلك ما يملأه الفراغ المكسوت عنه هنا؛ وتستمر الشاعرة في رسم اللوحة التشكيلية:

والجبال:

القبابُ،

الوعول،

المرايا..

مراكب تسرحُ في الغيم،

تبحث عن لوعةٍ،

ولظىً يسمان هواها..

إن القرآن الكريم يشبه المراكب بالجبال والتناص هنا يقلب التشبيه بما يلائم السياق (وله الجواري المنشآت في البحر كالأعلام) [سورة الرحمن، الآية٢٤]. إن هذا الامتداد يذكرنا بامتداد نفس الشاعر الأمريكي وولت ويتمان في قصيدته "أغنية ذاتي" (Song of Myself) عندما تتوسع لتشمل الأرض والزرع والفصول والولايات والشعوب والحاضر والمستقبل وكل شيء أمريكي يتحول إلى عالمي – كوني (Universal) وهو جزء من الحلم الأمريكي الذي ما يلبث أن يتهاوى أمام فساد المفسدين؛ هكذا رأت الشاعرة وطنها المعتدى عليه، رأته يتسع ويمتد ويثرى ويتلون حتى إن كل جزء في العراق وكل حبة رمل وعشب وشجيرة يتحول إلى

عالمي/ كوني في الخارج، ويتحول إلى أثيري/ روحي/ وجدي/ عبيري في الداخل، وإذا كانوا قد اقتطفوا جباله عن بقية أجزائه فإن شعرها قادر على توحيده مرة أخرى، إذ يبدو العراق في نص القصيدة موحدا بجراحه، وبالرغم من دمه النازف فإنه يعدو نحو الغد؛ وبالرغم من عدم وجود أي دليل على إلمام شاعرتنا بهذه الثيمة فإن امتداد نفس المتكلمة تقع ضمن الدائرة نفسها، ولكن مع اختلاف الجنوسة، فهنا يكون بتوسع الذات الأنثوية وامتلائها بكل ما يرمز إليه الوطن / الأنوثة؛ إنها حالة صوفية راقية من التوحد بذات الوطن/ الرجل. ولكن ما تلبث أن تعود إلى أرض الواقع المرير:

تؤرجحني..

أتهاوى إلى القاع،

أصعد عبر الجذوع

أرى نمما تشتري

وشعوبا تبتاع

وأبصر تاريخ حبي على السنديان

ممالك أهلي وتيجانهم

ونضار خطاهم وأزمانهم

وتتخذ موقعا راصدا ومغذيا ورافدا " عبر الجذوع " حيث ترقب الخونة وترسم ما ترى من إحباطات مُذكِرة بتيجان الأفعال والأزمان العربية المجيدة؛ وتأتي إشارة تاريخية في رؤى الشاعرة محذرة من عودة أبرهة الذي يتربص بالأمة/ الأنثى الدوائر مقتربا من سفوح الجبال والتي عرّفتها منذ بداية القصيدة على أنها مكان "العذارى" حيث "يمتن"، وحيث تصير العذراء — مكة واحدة من قتيلات الاستلاب وضحايا العصر:

فتلوب الكهوف

وتشعل أنيابَ فيلٍ تمرد..

أبرهة لا ينام،

يفتش عن باب مكة بين السفوح

والجبال ملاعب أهلي..

أحس دبيب سواهم على قمةٍ،

هي وردة روحي

على ربوة هي جرح الضفاف

التي طهرتني

إن (الياء) وهي ضمير المتكلم الأنثى — الأمة تعاود فعاليتها في الحضور والتأثير معلنة هيمنتها برغم ضراوة حالة السلب.

ثم تسترسل الذات الشاعرة/ الجبال في استعراض بانوراما تاريخ العرب والعراق بتحول تناصي سلبي يطغى على حاضر الوطن الكبير من "تاريخ آشور" و"جلجامش" و"الحُداة":

الحداة يصيحون بالمدلجين الذين

يجزّون شعر الغزال

الغزال مسجى على قاع رمل الخليج

ولا يجدي تحذير الحداة للمجرمين الذين يقودون الشعوب إلى التهلكة والدمار، إنهم يتآمرون على "الغزال" وهو هنا "العراق" بدلالة موقعه الجغرافي "الخليج"؛ إلا أن الوطن يأبى إلا أن ينهض من موته الذي يصبح ولادة بتشجيع من المرأة:

يا قمر البستان

عرج على الشرفة

فوجهك الفتّان

يموت في سعفة

يا قمر الجبال

عرج على السفوح

فوجهك الفتّان

يولد في الجروح

إن الإشارة البارزة المتكررة مرتين في المقطع نفسه هي "القمر" مصدر الإلهام ورمز الرجولة النبيلة وليس ذكورة القمع، وبربط ذلك بـ"حديقة روحي" المتكررة سابقا تحيل هذا المقطع إلى تجربة صوفية جديدة؛ وهنا دعوة مستمرة لاستنهاض الوطن فالظاهرة الشعرية هي التوازي الواضح بين "الشرفة" و"السعفة" و"السفوح" و"الجروح" مع تكرار "فوجهك الفتّان" مرتين بالتوازي مع "يا قمر" تتيح للوطن الولوج من الشرفة، من السعفة نحو "السفوح" لشفاء الجروح، "جروح العذارى" "اللواتي يمتن" هناك من "ظمأ وجوع"؛ أما الوجه الذي تتصوره الشاعرة فهو صورة "تجسيمية" نابعة من تصور وبلاغة وحشو حيث "تجسّد قداستها في التصوير"[11]؛ إذن فقضية الوطن هي قضية الأنثى/ العذارى. وهكذا عندما تصل القصيدة إلى قمة الشعور بالحزن ينهض الفن والشعر ليعوض عن عذاب الواقع ليلتفت إلى رمز الحياة والحب والتواصل والخصوبة وتقوم ياء النداء بفعل مهم وهو بصوت الأنثى الذي يدعو إلى الاندماج، فالموت في سعفة نخيل العراق بالنسبة للعرب والعراق على وجه الخصوص هو رمز للأمومة فهي تشبه الأم بتكاثرها البيولوجي بالفسائل، لذا فهي رمز لاستمرار الحياة فضلا عن كونها ملجأ أمينا للعراقي الذي يلوذ بها من وطأة حر الشمس وهي شجرة الصمود ورمز الخلود، لذلك فالموت في سعفها إنما هو ولادة، وهذا ما يتأكد في الصورة التالية من ولادة وجه العراق في الجروح.

في المقطع التالي تخلق الشاعرة تناصا بنيويا بالإشارة إلى التلميح التاريخي (Historical Allusion) إلى هجوم التتر– هولاكو وتواطؤ العلقمي معهم ذلك الذي سلمهم مفاتيح بغداد لتتبعه بمقطع آخر من الحاضر العربي المليء بالخيانة والخونة في تركيب تصويري (Imagist) بمونتاج سينمائي أو تشكيلي كولاج، صورة فوق صورة (Superposition) بتداخل نصي وتعالق حواري على رأي باختين (Dialogic) ويسري المقطعان كالآتي:

وشريفهم في الليل،

يضرب كفه

ماذا سنفعل دونما تترٍ

همو وعدوا سيأتون العشية

والعلقمي إذا تأخر،

من سنعطيه مفاتيح القضية

يختضّ تاريخ الرماح

على ظهور علوجهم

ترتج أحذية

التتار،

على سفوح جباههم

يا ويل ماضيهم من الآتي..

وآتيهم من الأصنام والأزلام،

والزمن المضرج بالأسى،

ومجازر التفاح

هذا البحر غربانٌ،

وأوحالٌ،

ودمْ.

في هذه الصور (المنتجة) المركبة الواحدة فوق الأخرى لغرض المقارنة حيث تبتكر الشاعرة تناصا سلبيا لإضافة الرهبة المشحونة بالاشمئزاز من (شرفاء القادة) الحاليين لتبرّز المسكوت عنه بشعرية مفعمة بهواجس الأنثى من الخونة الذين هم كثر من بين من يمتلكون مفاتيح قضايا الأمة ليعطوها كما فعل العلقمي لأعداء الأمة عن سابق إصرار وترصد، إنها العمالة المسكوت عنها المتواطئة مع الأعداء لاغتيال الأمة بالمجازر المعلنة وغير المعلنة حتى صار كل بحر تضمه خارطة العرب مملوءاً بالغربان وهم عدة وعتاد وطائرات وقادة العدو معرغون بالخزي والأوحال ودماء الشعب العربي.

وتسترسل الشاعرة في استعراض صور لخيانة الحكام باستضافة العدو في مياهنا وخلجاننا وفوق أراضينا، لكن فجر العرب يأبى إلا أن يبحث عن متنفس موحيا بأنه لم يختنق بها:

ومراكبٌ تهوي،

وأخرى تحتدمْ..

والبحر أهدى الفجر قيمةً،

وراح..

لم يستبح ورد الطفولة،

بانبلاج الأفق كان البحر يؤمنٌ

بالخطيئة،

بالرياح

باللعنة الكبرى،

وبالوطن المباح

إن الزمن إذن بحاجة إلى الانحراف عن السكونية والخنوع وما عليه إلا أن يؤمن بالخطيئة إن كانت الصورة خطيئة كما صورها الآخرون. إن دعوة البحر هنا هي دعوة إلى المستقبل المنفتح عن الحياة، دعوة إلى الإيمان بكل ما يقلق المستبد: أن تستبيح الثورة — الخطيئة الرياح، اللعنة الكبرى — الوطن لتنهض به نحو طرق الخلاص. وتقف القصيدة طويلا مع البحر: البحر العربي، الأحمر، المتوسط وهي ما تحيط خارطة العرب وكلها تلوذ بالأمل المتمثل في "ورد الطفولة" وبالتغيير الذي ترمز له الرياح، وتستعرض الشاعرة جوانب من الخطايا، الحقيقة المسكوت عنها بسيميائيات وتناصات متوالية:

أبواب حيفا مذ خرجنا..
ظلت مفتحة لأسراب النميمة..
سفر الجريمة أينعت أغصانه،
وعناكب الديجور،
تحجب في الربى ورد الصباح..
ماذا ستعطيك الحياة..
النار أشعلت السنابل
في الحقول
ونارهم غرّاء،
لا تؤذي القتيل،
حضارةٌ زهراءُ
من دمنا أكفهمو تسيلُ،
فلا تمت في القيظ
لا ماء
ولا خبزٌ
ولا قمرٌ ظليل

ثم تعود لتذكر الوطن بكل عوامل الحياة المتوفرة فيه، وعوامل الولادة الكثيرة: السنديانة، العرش، الطفولة، الرمان وزهرهُ، ماءٌ ويمامٌ وأجنحة إذ تطرح القصيدة تواصلا ناتجا عن الدعوة إلى تلاحم السنديانة (الأنوثة) بالمخاطب والتحذير من اللعب على المبادئ والتواصل الإنساني (تاج الطفولة):

أعطتك هذي السنديانةُ ذاتَها،
وهبتك عرشاً يستريحُ،
ولا يُريحُ،
فلا تبع تاج الطفولة،
فالجبال هي الجبال،
هي الجبال..
وشجيرة الرمان ألقت زهرها
فوق الرمال..

ماء يسيل من الغصون،

إلى يمام الروح،

أجنحةٌ تحطُ على ذرى القلب،

الجبالُ منافذٌ للبحر،

ذاك البحر كان أذايّ،

كان مظلةً سوداءَ،

كان البحر مرسالي إلى قيظ الجزيرة،

وهنا تبرز شعرية استخدام الفعل الماضي والمضارع.

وفي المقطع الأخير حيث يختفي الفعل الماضي لتطغى صيغة الفعل المضارع؛ تعود إلى التوازي والتكرار لإضفاء الغنائية العالية عندما تخاطب الوطن بياء النداء مستنهضة:

- يا قمر المنفى،

عرّج على البيوت..

فوجهك الأبهى

ياقوتة تموت

- يا قمر الصحراء

عرج على الواحات..

فوجهك الوضاء

يذبل في الفلاة..

أهذا زمان الرجوع..؟

إذن..

أنت تكتبه،

ونهادن سرا يمزقنا،

لا نبوح به..

نكتوي،

لا نبوح به،

ونسير إلى حيث نهوى المسير،

إلى حيث ريح الصبا غضة

والمناديل آمنة،

والمنايا نذور...

وهنا تنادي الشاعرة بإلحاح الوطن الذي يتماهى مع الحبيب المغترب للعودة من المنفى؛ فهي ترى فيه لون الحياة الياقوتي وتحذره أن يجبر على الموت رغم ذلك، تدعوه للعودة من صحراء الحياة إلى الواحات وتحذره من البقاء في يد القتلة في الفلاة، ثم تتساءل إن كان هذا هو زمان الرجوع، ذلك الرجوع إلى الأمجاد إلى حيث عوامل الحياة، فهي تتساءل تساؤلا بلاغيا حيث قناعتها بأن كل عوامل الرجوع متوفرة في وجود زمام المبادرة بين يديه "أنت تكتبه" إذن فهو إعادة كتابة، والكتابة يقين ووثوق وتاريخ وعبور نحو المستقبل، وهنا تذكر

من جديد السر الذي "يمزقنا"، كل ما هو مسكوت عنه من خيانة عرب اللسان والجنسية ثم تؤكد المسير إلى حيث تهوى هي والحبيب/ الوطن، إلى حيث الريح التي ينتظرها العربي كي تنقذه من سكونية الواقع، تلك الأمجاد تستعيد نضارتها غضة بلا انقطاع عن الجذور، حيث المناديل الملوحة للوداع تصبح آمنة، أما المنايا التي كانت مجانية فتتحول إلى نذور.

.إن التنبؤات التي طرحتها بشرى البستاني في هذه القصيدة التي كتبت عام ١٩٩١ وفي غيرها من قصائد ديوان "مكابدات الشجر" والتي تحققت فعلا عام ٢٠٠٣ تستحق دراسة خاصة في محاولة للكشف عن الوشائج الكامنة بين النبوءة والشعر.. مرة أخرى.

-٣-

التشكيل الفني لـ" قصيدة العراق":

إن "قصيدة العراق" لوحة فنية أقرب إلى الكولاج منها إلى التصوير الوصفي، حيث تكون الإشارات الفضائية إلى عوالم نفسية موغلة في الغموض أكثر من كونها وثيقة جغرافية للوطن العنوان الذي تحمله القصيدة؛ أضف إلى ذلك غياب أي إشارة واضحة إلى موقع الذات الشاعرة في الفضاء الجغرافي للقصيدة، بالفعل فإن الرؤية غير الموجهة في القصيدة تحيل إلى الكثير من التأويلات مما يؤدي إلى تمثيل عراء يستحيل تصوره واقعيا، يربط الحي بالجامد، المرن بالساكن، البرود بالانفعال، اليابسة بالمياه وبالتالي انصهار هذه الثنائيات. وبتوالي القصيدة سطرا بعد سطر لا تصبح الرؤيا الجغرافية لجبال الوطن أكثر وضوحا بل إنها توغل في الغور في سبر المشاهد والأصوات التي تنقلها لنا الذات الشاعرة؛ لذلك ففي مثل هذه القصائد الكولاجية / المنتجة تصبح الرؤيا البانورامية إشكالية وخاصة في غياب وجهة النظر والحسمية في المعنى أو الثيمة. إن التأمل في مثل هذا الفن يشبه المكوث في مكان واحد والتجوال إلى عوالم أخرى في الوقت نفسه . ذلك أن الأشكال والصور والأشياء مألوفة بحد ذاتها إلا أن انضمامها إلى بعضها هو الغريب حيث يسيل بعضها فوق بعض كأمواج النهر، بذلك تكون عملية اكتمال دائرة الرؤية عملا مزعوما تعتقد خطأ أنك توصلت إليه. فبشكل مراوغ تكّثفُ الشاعرة الصور في تركيبات نحوية كثيفة ومضنية كي تشبك الرؤية بين الشكل والأرض، الخط والانسياب، ففي المقطع الأول من القصيدة، مثلا، يبدو كل عنصر يقف بذاته حيث ينساب في الجملة اللاحقة أو شبه الجملة التي تليه.

إن كل شيء في القصيدة يكتسب حركية بالسحر الجمالي الذي يضفيه تكرار الفعل المضارع السردي ابتداءً من "تلوب الطيور / الجبال، الجبال / الجبال تورّقني / وتلف بأغصانها جروح روحي / الجبال صبايا / تجز ضفائرها الطائرات / فأجمع عنها شظايا القنابل / أمسح وجنتها". وحتى المقطع الأخير: "ونسير إلى حيث نهوى المسير / إلى حيث ريح الصبا غضة / والمناديل آمنة / والمنايا نذور...".

إن الجبال نفسها تكتسب حركية خاصة بتحريكها كل الأشياء من حولها فهي: تؤرّق/ تلف بأغصانها/ تجز ضفائرها الطائرات/ تسيل كالغيوم... إلخ، إذن فهي تسيل خلسة، تعدو، ومازالت الجبال تتحرك تنفعل تنتقل وتجسد حركية المسكون في مكان واحد والتجوال إلى أماكن أخرى في الوقت نفسه. إن "قصيدة العراق" تتوجه نحو الحركية والانفعال أكثر من الوصف الجميل الثابت.

إن "العراق" – وهو عنوان القصيدة – يشبه الجبال بكل الأفعال والصفات التي أعطيت للجبال، وأول ما تبدأ به القصيدة "تلوب الطيور / الجبال، الجبال" إنما هي محاولة للذات الشاعرة للانفصال عن عاطفتها بإسقاط فعل "تلوب" على الطيور وليس على الشاعرة وهكذا يتم إخفاء جنس المتكلمة "المرأة" وبالتالي الاختباء وراء علاقات مع عالم الأشياء، ثم إعطاء صبغة الكونية على النص. إن فعل التسمية، تسمية الأشياء وإحالة الأفعال غير المألوفة إليها إنما هي محاولة من الشاعرة الأنثى لخلق تسمية جديدة لهوية الأشياء؛ وبخلاف ما عهدنا عليه في الرؤيا الذكورية للمرأة على أنه الآخر أو الملهم، تقوم الشاعرة بشرى البستاني بالتخلص من الصفات المعلقة تقليديا بالأنثى من أجل السيطرة عليها مثل العاطفة، الشخصنة، المحلي أو البيتي والخاص، إضافة إلى محو الجسد صوفيا وبالتالي تفاعله مع بقية العالم؛ إنها تحول التمركز حول الأنثى — وهو الدارج في تقاليد الكتابة الذكورية — إلى ما هو بعيد تماما عن البشر، وهو الجبال أو العراق ككيان معنوي، كتجريد ترتسمه بدلالات تشكيلية حسية تخلقها في مخيلة المتلقي من خلال التوتر الذي يثيره تصويرها؛ إنها تمنح ذلك الآخر الحرية في التعبير عن نفسه في لغة الجسد ككيان؛ فالعراق يمتد جسديا في الجبال والطيور والأوراق وصبايا العراق وغيومه وورود صباه ومتاحفه ونخله وعاجه وأروقته، وتاريخه وأزمنته وفيالقه وخيوله ورؤاه وأمانه وجداوله وأقماره ووجهه وشجره وخارطته: من مكة والمغرب العربي والشام وحتى جبل الشيخ، والألوان: البنفسج والأحمر والأخضر والأسود... إلخ. إن مسألة التحرر قضية ليست شخصية وحسب وإنما هي قضية الآخر غير البشري في قصيدتها. إن من المهم أن نعرف أن ما تقصده الشاعرة ليست المقابلة أو الثنائية بين الفن والحياة، الثقافة والطبيعة، وإنما بين طرق الوجود في هذا العالم ضمن فضاء المسكوت عنه.

وعلى الرغم من أن الشعر الوجداني (Lyric) نوع أدبي يقدم متكلما واحدا أو شخصية واحدة تكون مصدرا أوحد للرسالة التي تود القصيدة بثها، فإن "قصيدة العراق" تمزج السرد بالوجداني لتقدم روعة إبداعية لبانوراما كيانات متواشجة: المرأة / الشعر، المرأة / الوطن، الشعر / العراق، الجسد الأنثوي / القصيدة. والشاعرة بشرى البستاني تمد جسرا واثقا للقارئ تساجله وتناوشه، تحجب المسكوت عنه مرة وتظهره أخرى في كلمات حبلى وأوصاف بعيدة عن التمويه والتغييب لتجسيد الحالة التصويرية التي (تُمنتج) الماضي المجيد والحاضر القاتم والمستقبل الواعد الأكيد. وهي إذ تمعن في استثارة القارئ واستفزازه فإنها تجهد في خلق ذلك النسق التعبيري الكامن خلف الثقافة العريضة المنخرطة في جنوسة الشاعرة ودلالاتها الشعرية. إنها شعرية الجنوسة، شعرية جغرافية العراق، شعرية تاريخ العراق وشعرية الثقة بالنفس الأنثوية.

الهوامش:

(*) بشرى البستاني شاعرة عراقية وناقدة وأكاديمية في جامعة الموصل / العراق. من مواليد الموصل، لها تسعة دواوين منشورة وكتابان وعشرات المقالات النقدية. والقصيدة مأخوذة من ديوان "مكابدات الشجر" (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٢)، ص٧-٢١.

(1) Quoted in Patricia Meyer Spacks, The Female imagination (NY: Aron Books, 1975), P. 355.

(2) Quoted in Verena Andermatt, "Helen Cixous and the Uncovery of feminine language", Women and literature 7 (Winter), 42.

(3) Christine Battersby, Gender and Genius: Towards A Feminist Aesthetics (Indiana: Up, 1991), P. 57.

(4) Elaine Showalter, "Feminist Criticism in Wilderness, in Writing and Sexual Difference, ed. Elizäbeth Abel (Chicago: Up, 1985), P. 17.

(5) Showalter, P. 24.

(6) Sandra Gilbert and Susanne Gubar, The Madwoman in the Attic: The Women Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (Connecticut: New Haven, 1979), PP. 6-18.

وتناقش كلبرت وكوبار المجاز الأبوي في تفسير العملية الإبداعية عند الكاتبات حيث ان " كاتب النص هو أب وهو الجد والمنجب الجمالي له قلم بقوة توليدية قاذفة "

(7) Gilbert and Gubar, P. 50.

(8) See Showalter, "Towards feminist poetics", The New Feminist Criticism: Essays on Women's Literature and Theory, ed. Showalter (NY: Pantheon Books, 1985), PP. 125-143.

(٩) نقلا عن محمد الهادي المطوي، "شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق"، مجلة عالم الفكر، ص ٤٥٨.

(١٠) لسان العرب مادة حدّق.

(١١) فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام (المغرب: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩)، ص ١٣٨.

ملف العدد

عز الدين إسماعيل



شهادات

دراسات

ببليوجرافيا

نص وقراءتان



عز الدين إسماعيل .. صديقاً

صلاح فضل

كتبت في السنوات الأخيرة مقالا لمجلة "أخبار الأدب" عن عز الدين إسماعيل في حياته أداعبه فيه، معتمدا على بيت من شواهد النحو في الشعر العربي يقول:

ألم تعلمي أن القباءة ذلة   وأن أعزاء الرجال طيالها

ولقيته بعد ذلك مرات كثيرة فلم يعلق بكلمة واحدة على إشاراتي المتعددة فيه، احتراما لحرية الرأي بين الأصدقاء، وترفعا عن المجاملة، وحفاظا فيما يبدو على المسافة التي كان يصر عليها مهما توثقت علاقته بأقرب الناس إليه. وقد صحبته قرابة ثلاثين عاما، منذ انتقلت في نهاية السبعينيات للعمل بآداب عين شمس وحرصت على أن تكون جداولنا في المحاضرات في الأيام ذاتها، فتكشفت لي فيه جوانب فكرية وإنسانية مازالت تملأ العقل والوجدان، مما لا يمكن أن تتسع له شهادة مكتوبة تحرص على الدقة والقصد. فكان من الضروري أن اختار لها منظورا واحدا أمد عبره البصر والذاكرة إلى قصة هذه العلاقة الخصبة فلا أجد سوى الصداقة التي ذقت حلاوتها كأنضر وأندر ما تكون بيني وبين عز الدين إسماعيل الذي لم يرحل بالنسبة لي، وإنما غبت عنه سنوات سنلتقي بعدها.

يكبرني الدكتور عز بفارق يناهز عشر سنوات، فهو يقع في أعلى سلم الجيل الذي أنتمي إليه، وربما كان ذلك لا يعني الكثير في مراحل الشيخوخة، ولكنه بالغ الأهمية في مراحل الشباب، كما أنه سبقني إلى اقتحام الحياة الأدبية عامة في مصر بعقدين من السنين، لنشاطه المبكر في الانضمام لجامعة الأمناء بقيادة أستاذه أمين الخولي منذ الخمسينيات، ومشاركته النشطة في تكوين الجمعية الأدبية المصرية مع صلاح عبد الصبور وفاروق خورشيد وغيرهما، وأهم من ذلك في تقديري كانت ولادته العملاقة في بحث فائق للماجستير، لم يرق إلى مستواه بحث الدكتوراه، وظل علامة مائزة في إنتاجه طيلة حياته، كتبه وهو في الخامسة والعشرين من عمره وصار يوازي ديوان عبد الصبور الأول "الناس في بلادي" بنضجه وأهميته

وكان بعنوان شهير "الأسس الجمالية في النقد العربي"، واللافت للنظر أنه لم يكن قد ذهب إلى أية بعثة لجامعة أجنبية، بل تولى منذ صباه تدريب نفسه وتنمية قراءاته الفلسفية والنقدية بالإنجليزية ناحتا الصخر بأظافره مثل رائده الكبير عباس محمود العقاد، وهو بعد ذلك لم يذهب أيضا إلى أية جامعة أجنبية سوى في زيارات طفيفة أطولها استمر لمدة عام واحد حيث كانت بصحبة زوجته الدكتورة نبيلة إبراهيم خلال دراستها في ألمانيا وعمل حينها في المركز الثقافي في "بون" منتصف الستينيات. لكن شيئا من جسارة الإبداع البحثي تملكه في هذه المرحلة الباكرة، فكتب أيضا — وهو مازال معيدا صغيرا — كتابه "الأدب وفنونه" في عدة جلسات على "كازينو النيل" — كما حكى لنا بعد ذلك — ليصبح مرجعا معتدا به حتى اليوم في الدراسات الأدبية، كما قام مع رفاقه بإدارة مجلة الثقافة التي كان يصدرها أحمد أمين في أعدادها الأخيرة، ولعل أداءه لدور الناقد المصاحب لحركة الشعر الحر والمناصر الواعي له أن يكون من أهم الأدوار التي وضعته في مقدمة شباب نقاد الجامعة بعد منتصف القرن، لكن عددا من الغيبات الموصولة منذ منتصف الستينيات حتى عام ١٩٧٧ في جامعات أم درمان في السودان وبيروت العربية ومحمد الخامس بالمغرب والملك سعود بالرياض ضمنت له انتشارا عربيا واسعا وحضورا فكريا ملموسا بالخارج يوازيه ويدفع ثمنه غياب واضح عن الساحة الثقافية المصرية كان عليه أن يتجاوزه بعد.

مدرسة فصول:

مازلت أذكر أنني عندما فاتحت عز الدين إسماعيل عام ١٩٨٠ في مشروع مجلة فصول — قبل تسميتها — وأخبرته باتفاقي مع صلاح عبد الصبور رئيس الهيئة العامة للكتاب حينئذ على إصدارها رفض في البداية معتذرا بأنه بعيد عن النشاط الثقافي، فمهدي علام لا يضمه لعضوية لجنة الدراسات الأدبية بعد عودته من الخارج والآخرون يتجاهلونه وأنه أصبح زاهدا في هذه المشاركة، واقتضى الأمر جلسة غداء مطولة ضمت الصديق الدكتور جابر عصفور حتى أقنعناه بالمشاركة وذهبنا معًا لمكتب عبد الصبور بالهيئة. وبقدر ما كان عزوفا ورافضا في البداية تحول شعلة من الحماس والإخلاص في الاجتماعات التحضيرية المتوالية لعدة شهور حتى وضعنا تصور الأعداد الأولى، وفرضنا شرط عدم خضوع المجلة للرقابة في تلك الفترة الحرجة التي كان معظم المثقفين فيها منشقين على نظام السادات ومبادرته للسلام وممنوعين من الكتابة في الصحف والمجلات المصرية، وأذكر مثلا أننا حرصنا على أن يكون العدد الأول — وموضوعه التراث النقدي — موزعا بالعدل بين عدد من كتاب اليمين الطيبين، ونظيرهم من كتاب اليسار الممنوعين، كي نمارس حقنا في تقديم نموذج متوازن لمجلة تقود حركة صناعة الفكر الثقيلة، وأمسك عز الدين إسماعيل بحكم أستاذيته وتقدمه علينا بالدقة بمهارة فائقة، واستثمرنا علاقتنا بزملائنا من المفكرين والنقاد العرب لتقوم أهم مجلة فصلية كبرى في تاريخ النقد العربي المعاصر حتى اليوم.

عقب ذلك سافرت إلى إسبانيا للعمل مستشارا ثقافيا لمصر ومديرا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية الذي أنشأه طه حسين بمدريد لمدة خمس سنوات متصلة، لكن علاقتي ظلت قائمة مع فريق العمل بالمجلة، ورحل صلاح عبد الصبور وتولى عز الدين بحكم حضوره

وإنجازه في المجلة رئاسة الهيئة وأصدر ثلاث مجلات أخرى هي إبداع والقاهرة وعالم الكتب، ثم أعدّ أول مؤتمر للاحتفال باليوبيل الذهبي لشوقي وحافظ عام ١٩٨٢ دعا فيه كبار مثقفي العربية لكي يعلن ناصر الدين الأسدّ "عدنا إليك يا مصر والعود أحمد"، ومن الطريف أنني حرمت من حضور هذا المؤتمر الذي شاركت عن بعد في الإعداد له لخلاف بيني وبين السفير المصري في إسبانيا حينئذ -- وكان رئيسي المباشر - زعم أنه في أشد الحاجة لوجودي بجواره في العاصمة الإسبانية، لأنه نقم عليّ نشاطي مع الجالية العربية وعدم إذعاني للمقاطعة الدبلوماسية المفروضة. لكنني في العام التالي ١٩٨٣ عقدت في مدريد مؤتمرا دوليا في الذكرى العاشرة لطه حسين دعوت إليه مجموعة نقاد فصول من الباحثين المصريين والعرب: عز الدين إسماعيل، جابر عصفور، هدى وصفى، كمال أبو ديب، عبد السلام المسدي، محمد برادة إلى جانب علماء وأدباء كبار من الشرق والغرب منهم محمد حسن الزيات وزوجته أمينة طه حسين ويحيى حقي وإبراهيم مدكور وغيرهم، وقد برزت في هذه الندوة لأول مرة ملامح مدرسة فصول النقدية التي تبلورت خلال السنوات القليلة، وأخذت تكتشف في الأجيال التالية من النقاد العرب وتشجعهم، بل أخذت تلفت الباحثين الأوربيين إلى الطابع الطليعي المتقدم لهؤلاء النقاد، وإن خلّفت في حلوق الكثيرين مرارة لم تمحها الأيام، لأنها قلبت صفحة النقد العربي رأسا على عقب، وأتاحت لمناهج البنيوية وما بعدها فرصة التفاعل الخلاق المفضي إلى تركيب خطاب نقدي عربي متوهج بإلماعاته النظرية وممارساته التطبيقية، بما يضعه في المستوى العالمي الجدير به، ومع أن عز الدين إسماعيل لم يكن متحمسا في البداية لهذه التيارات مثل شكري عياد ومن في سنهم، لكن الحق يقال أنه لم يلبث أن تشرب روحها وتداخل بحرارة رفاقه في عوالمها دون أن ينخرط تماما في تياراتها سوى في مرحلة متأخرة نسبيا.

تجربة أكاديمية الفنون:

عدت من مدريد عام ١٩٨٥ لأجد عز الدين إسماعيل قد تولّى رئاسة أكاديمية الفنون، فعرض عليّ مشاركته في العمل بها عميدا للمعهد العالي للنقد الفني إلى جانب عملي في الآداب ومجلة فصول العزيزة. كانت تجربة الأكاديمية ممتعة لنا للمشروعات العلمية والفنية التي شاركنا فيها، وكانت فرصة ذهبية لعز الدين كي تنطلق طاقاته الخلاقة في الإبداع وهو يقوم بتطوير معاهد الأكاديمية وترسيخ رسالتها في تأسيس علوم المسرح والسينما والموسيقى العربية و"الكونسرفتوار" والباليه والنقد الفني والأدب الشعبي، أنشأ مجلة الفنون، ووضع نظاما جامعيا محكما لمعاهد الأكاديمية مما جرّ عليه متاعب لاحقته حتى بعد رحيله، فقد رفض مثلا من صديق عمره فاروق خورشيد عدم الالتزام بالنظام الجامعي للتدريس في معهد الفنون الشعبية فحدثت بينهما جفوة وقطيعة تعذر إصلاحها، كما رفض تعيين صبري حافظ في معهد النقد الفني لأن دراسته للدكتوراه في الأدب والمسرح ليست امتدادا لدراساته في مرحلة الليسانس في العلوم التعاونية والاجتماعية كما يشترط القانون، وأسرّها صبري في نفسه فودعه عند رحيله بمرثية ظالمة زعم فيها أنه شخص متوسط القيمة "مديوكر" وعاب على

تلاميذه المبالغة في تبجيله وحبه دون أن يدرك أسرار عظمة الرجل وأهمية إنجازه. لكن عز الدين لم يكن يبالي بما يترتب على مواقفه الصريحة العادلة من إحن وأحقاد.

في هذه الأثناء كتب نصه الشعري الأوبرالي "السلطان الحائر" ومسرحيته الشعرية "محاكمة رجل مجهول" وكثيرا من قصائده، وكنت أرقب موقفه النقدي من هذه الأعمال فأجد نموذجا لرضا الأب القرير العين بأبنائه المعتز بهم في جميع الأحوال. لكن الصدمة الكبرى التي أصابته عند بلوغه الستين عام ١٩٨٩ تمثلت في تعجل تلميذه الأثير الذي اصطنعه نائبا له في الأكاديمية، وسعيه لتنحيته خلال العام الدراسي عن العمل، وصدور القرار الوزاري بإنهاء خدمته مخالفا للتقاليد الجامعية التي تقضي باستمرار عمل قيادات المؤسسات الجامعية حتى نهاية الفصل الدراسي، كان الجرح موجعا حقا لعز الدين أدمى وجدانه، فكّر في رفع قضية على وزارة الثقافة لكنني أقنعته حينئذ بأن حبال القضاء ممتدة، ولن يبت في الأمر إلا بعد انقضاء العام الدراسي مما يجعل الدعوى غير ذات موضوع، فضلا عن أنه مايزال متعاونا مع الوزارة في مجلة فصول وفي لجنة الدراسات الأدبية التي يديرها ولا ينبغي أن يقطع حبال التواصل. المدهش أنه قد كان قد حكى لي من قبل قصة استدعاء رفيقه على مقعد الدراسة في الثانوية الخديوية الدكتور عاطف صدقي — رئيس الوزراء — له، ودعوته كي ينضم للحزب الوطني، تمهيدا لترشيحه لتولي وزارة الثقافة أو التعليم، لكن عز الدين رفض الفكرة بإباء، متعللا بأنه لا شأن له بالسياسة ولا يثق في مصداقية الحزب، ضيّع صاحبنا فرصة كان يحلم بها الكثيرون لتولي الوزارة التي كانت تزكيه إنجازاته في هيئة الكتاب والمجلس الأعلى للثقافة وأكاديمية الفنون للقيام بها. ولم يفكر الدكتور عز عند صدمته بالإحالة المبكرة للتقاعد في الاستعانة بصديقه الذي كان لا يزال رئيسا قويا للوزراء، فلم يكن من طبيعته أن يطلب لنفسه شيئا مهما كان من حقه، مع رفضه لإغراءات المناصب كافة.

كنا قد أسسنا معا الجمعية المصرية للنقد الأدبي عام ١٩٨٨ واخترناه رئيسا لها وقمت بعمل نائب الرئيس، فوضع كل طاقته في أنشطتها وفي مجلة فصول خلال الأعوام الثلاثة التالية. وأذكر أنه في هذه الفترة دعاني الدكتور سمير سرحان لمكتبه في الهيئة، وعرض عليّ تولي رئاسة تحرير فصول بدلا من الدكتور عز لآخذ دوري القيادي فرفضت بشدة مؤثرا بقائي نائبا لرئيس التحرير، ولم أخبر أحدا بهذه الواقعة حتى لا أزيد من آلام الدكتور عز أو أسبب حرجا لغيره. وعندما سافرت في عام ١٩٩٠ للعمل بجامعة البحرين لم ألبث أن فوجئت بخبر تنحية الدكتور عز عن رئاسة تحرير فصول وتولي الصديق الدكتور جابر عصفور بدلا منه، أدركت مدى عمق الجرح الذي سيسببه ذلك في نفس الدكتور عز بعدما حدث في الأكاديمية، خاصة لأن معزة جابر لديه كانت كبيرة، وإن يكن قد اعتراها بعض الفتور للوشايات التي كان الدكتور عز يعيرها أذنه في كثير من الأحيان، دعوت الصديقين لمؤتمر نقدي أقمناه في جامعة البحرين، وكانت ذريعة جابر في تبرير قبوله أنه لا ينبغي لأحد أن يحتكر موقعا قياديا ويحرم زملاءه من التداول عليه، فلما أجبته "لكن ليس بهذه الطريقة" ردّ عليّ بحسم "قل لي بأية طريقة يمكن أن يتم ذلك" والواقع أن ضعف تقاليدنا الديموقراطية في المؤسسات الثقافية — والسياسية قبلها بطبيعة الحال — يجعل أسلوب

التنحية هو الوحيد الذي يمكن تداول السلطة به، لأن أحدا لا يتطوع عادة من نفسه لترك المجال لغيره عن طيب خاطر إلا نادرا، وعلى الرغم من ذلك كان جابر مستعدا لأية ترضية يمكن أن تطيب لها نفس أستاذه وصديقه الكبير، لكن كبرياء عز وصلابته الشديدة منعته من قبول أية وساطة لإعادة الوفاق بينهما، وتولى جابر إثر ذلك مسئولية المجلس الأعلى للثقافة وجعله منارة تتوهج بالنشاط الفكري والثقافي ومحط رحال كبار المثقفين العرب من كل الأجيال، ووقعت فريسة الشقاق بين القطبين الصديقين، ووقع معي في الحرج كل أصدقائنا العرب المشتركين من النقاد والمثقفين، وأذكر أننا توافقنا خلال بعض المؤتمرات: عبد السلام المسدي وكمال أبو ديب وعبد الله الغذامي ومحسن الموسوي وآخرين، وذهبنا لزيارة الدكتور عز في منزله لإقناعه بالمصالحة مع جابر، وظللنا ليلة طويلة اقترحنا في نهايتها أن يقوم المجلس الأعلى للثقافة بعقد مؤتمر تكريمي عربي للدكتور عز لرد الاعتبار إليه، ووافق على مضض، وكنا مخوّلين من الدكتور جابر بموافقته على اقتراح نتوصل إليه، فقد أبدى شهامة ومروءة عالية في هذا الصدد، لكن الدكتور عز بادر بالاتصال بي في الصباح التالي لسحب موافقته قائلا "انس هذا الأمر" والواقع أنه كان غير قادر على تجاوز الجرح الغائر في نفسه، حتى أخذ يشتد ضيقه بمحاولاتي المستمرة، واضطررت في النهاية إلى فرض موقف وسط على كليهما بحيث يحترم استمرار علاقتي الحميمة بالآخر دون أن يعد ذلك من قبيل الانحياز، وأشهد أنها كانت محنة مستمرة حيث ألمس مدى وجيعة أحدهما ومدى ما يكنه الآخر له من حب مكتوم ومجروح في الآن ذاته.

مؤسسة مستقلة:

اعتصم عز الدين إسماعيل بكبريائه العنيد، متباعدا عن تيار النشاط الدائب الذي تقوم به مؤسسات وزارة الثقافة خلال العقدين الماضيين، لكنه نفث طاقته الجبارة في الجمعية المصرية للنقد الأدبي إلى جانب إدارته لقسم الأدب بمعهد البحوث العربية، فحوّل الجمعية إلى مؤسسة مستقلة فاعلة، بندواتها الأسبوعية المنتظمة، ولم يلبث أن شرع بهمة عالية في عقد سلسلة المؤتمرات الدولية للنقد الأدبي كل ثلاثة أعوام، فعقد الأول عام ١٩٩٧ والثاني في عام ٢٠٠٠ والثالث عام ٢٠٠٣ والرابع تأخر قليلا حتى عام ٢٠٠٧ ليكون مؤتمر وداعه قبيل رحيله بأسابيع، جندّ لهذه المؤتمرات عددا من شباب الأساتذة المتطوعين، واستقطب لها كوكبة لامعة من كبار النقاد العرب والأجانب، بميزانية شديدة التواضع، كان يدبرها حينا من بعض المؤسسات الثقافية الحرة، وحينا آخر بإسهام يسير من جامعة عين شمس عندما يكون على رأسها رئيس يقدر أهمية المؤتمرات العلمية، وتتم تغطية بقية النفقات غالبا من حساب الدكتور عز الخاص بما لا نظير له في تاريخ العمل الثقافي في مصر. كان يمثل ظاهرة موازية ومضادة للمؤتمرات الرسمية تدعو للفخر والاعتزاز، وكان كثير من أساتذة النقد والأدب في الجامعات المصرية والعربية يحرصون على تلبية دعوته وتحمل بعض الصعاب المادية في سبيل ذلك تقديرا لجهده الهائل واحتراما لتضحياته الكبيرة في أداء هذا الدور المحوري الهام، وعلى الرغم من مساندة رفيقة عمره الدكتورة نبيلة إبراهيم له في كل هذه الأثناء فقد كان تفرده وشموخه وعناده مضرب الأمثال بين رفاقه ومريديه على السواء.

وإذا كان هذا المجال يتسع في النهاية للإشارة العجلى لبعض السمات الشخصية التي لمستها بعمق فيه فقد كان من أهمها نبل الروح وسمو الخلق والترفع عن صغائر الأمور، لم أره مبتذلا متبسطا في حديث أو سلوك مسفّ، وقد كنت أصحبه في الأسفار التي تكشف عن معادن الناس فأجد باطنه مثل ظاهره في الليل والنهار على مستوى رفيع من خلق العظماء. كما كان يمتلك طاقة جبارة على العمل طوال النهار وشطرا كبيرا من الليل بشكل متواصل، وكنا ننوء معه بهذا الجهد ونهرب من "سهراته" في الظهيرة الحامية كي نرتاح قليلا، كما كانت قدرته على العطاء واحتواء التلاميذ له والمريدين غير محدودة، فقد كانت له نظرة ثاقبة في استصفاء العناصر التي يتوسم فيها النبوغ والجدية، ورعايتها وتجنيدها للعمل الفكري والثقافي التطوعي وفتح الأبواب لها لضمان ولائها ومحبتها معا، وأحسب أنه أبرز من ورث عن أمين الخولي خاصية اصطناع الأبناء والمريدين الأعزاء، كما كان بالغ الشجاعة والنفاذ في آرائه الاجتماعية والسياسية والثقافية، يتميز باعتزازه بالمنحى العلماني الصلب وبالوعي بكل الجذور الثقافية للإنسان العربي في الوقت ذاته. أما ولعه بالتنظير الأدبي وقدرته على التجدد والتعلم حتى من تلاميذه، وكفاءته في معالجة قضايا الأدب والفلسفة والثقافة فهي المجالات التي جعلت منه علما بارزا في تاريخ النقد العربي المعاصر، ممتد التأثير إلى أجيال متوالية.



الدكتور عز الدين إسماعيل



كما أخال أني عرفته

عبد السلام المسدي

هذه مما أجمعت الأعراف على تسميته "شهادة".
تلك التي نستسهلها، نجري إليها،
لائذين بها،
راغبين عن غيرها،
ثمّ تفاجئنا إذ تتكشف لنا عصيّة حرونا.
ننسى أن لفظها حمّال دلالات،
وأن فحواها ملغوم،
وأن واجهتها مرآة صقيلة.
مَتنها هَلاميّ هِف، وحاشيتها سيف مكين.

كتابة الذات عن ذاتها عسيرة قبل أوانها، يسيرة سمحة إذا انبثقت، تنساب فيهون لديها البوح وينطلق الإفضاء.

وكتابة الذات الحميمة عن الذات الغائبة أشد عنتا، وأعسر مخاضا، بل أشق حكما لأنها شهادة غاب شاهدها وحضر مشهودها.

ومن الرجال أعلام لا تفيض الكتابة الحميمة عنهم إلا مغلقة بستائر الأسئلة، تمضي السنون وتتلاحق المشاهد، وكلما ظننت أنك اخترقت حجابا لسبر ما في أعماق أحاسيسهم التفوا عليك بستار جديد فيه مما يخاتلك أكثر مما كنت تخال... وعند المنعرج تثوب إليك نفسك فتتخلى عن فقه الذات وترضى بتقصّي فقه الموضوع، فإن هممت بالكتابة والتدوين ألفيت نفسك تستبدل بالسيرة الذاتية سيرة أخرى هي سيرة الأفكار، وإذا "الحميميّ" يغادر أيكه ليهاجر ضيفا على "الثقافيّ"؛ حيث تتوارى ظلال الأنا الفردية تحت قباء الأنا الجمعية. وها أنت تنتقل بالكتابة من وقائع الحدث وطقوس المناسبة إلى سياق الثقافة ومجريات المعرفة حيث تنشأ الأفكار من وراء تسلسل الأفعال، وحيث تتعدل أسلاك التاريخ

في منظومة الأفراد، فتدرك ساعتئذ أن لمعرفة الرجال فضائل لن تعدلها فضائل قراءة ما كتبوه وما نشروه، وأن في لقائهم والارتباط مع أشخاصهم ثم التواصل مع ذواتهم إفاضات نفسية كثيرا ما يعود إليها الفضل في تنزيل جهدهم الفكري منازله العادلة.

كان أول لقاء جمعني بالدكتور عز الدين إسماعيل هو "مهرجان المتنبي" في بغداد طيلة الأسبوع الذي وصل أوائل نوفمبر بأواخر أكتوبر من ١٩٧٧. والمناسبة إذا نظرنا إليها بعدسات السائد والمألوف كما هو متواتر كانت احتشادا ثقافيا ضخما جمع من رجال الأدب والفكر في الوطن العربي وخارجه ما لم يكن هينا جمعه. وإذا نظرنا إليها بعين الخصوصية الفكرية الكاشفة تعين علينا الإقرار بأنها قد مثلت منعرجا مهما في تاريخ نقدنا العربي الحديث : كانت طلقة الإعلان عن أن اختمارا نقديا يمور تحت السطح الظاهري للأدب والنقد والثقافة. وكانت بغداد قد انطلقت في إنجاز حراك ثقافي واسع على مستوى الوطن العربي يروم تأسيس قطب يحقق الجاذبية الشاملة، واتخذت لتلك الغاية صيغة المهرجانات الاحتفائية بأعلام التراث العربي في شتى مجالات المعرفة من أدب وفلسفة وعلوم لغوية وغيرها.

في جلسات المهرجان انبثقت دائرة سرعان ما جلبت إليها الأضواء بحكم طبيعة الأبحاث التي قدمها أصحابها، وبحكم التأملات المنهجية الاستثنائية التي فاجأت كثيرا من الحاضرين. قدّم الدكتور عز الدين إسماعيل بحثه، كما قدم جمال الدين ابن الشيخ وشكري محمد عياد والأستاذ أندريه ميكال أبحاثهم، وانطلق الحوار، وكانت بين المحاورين نبيلة إبراهيم التي أعدت في تلك الأيام بحثا عن **"البنائية بين العلم والفلسفة"** نشرته مجلة الأقلام بعدئذ (س ١٣، ع ٤، يناير ١٩٧٨). وكان قد جاء إلى المؤتمر من باريس الشاعر المهاجر يومئذ أحمد عبد المعطي حجازي، ومن نيودلهي الشاعر صلاح عبد الصبور، وكان لهما حظ متميّز في المحاورات الاستثنائية.

التقت الأصوات على غير ميعاد، وعلى غير ترتيب، كلها — بين جهر وهمس — تقول : إن زمن الأدب قد تغير، وإن زمن الشعر غير الزمن، وإن زمن النقد يتوجع في مخاض عسير، فإما التّحديث وإمّا السبات. ولم يكن الدكتور عز الدين إسماعيل في حاجة إلى المزايدة، ولا إلى الإعلان عن الانتماء، ولا حتى إلى التلويح بالانخراط. لقد قدم بحثا وأوكل إلى البحث مهمة الحديث باسمه فكان ترجمانا أمينا، عنوانه : **"حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب"**، ودون لجوء إلى ضجيج الاستنفار أو خطاب الانتشاء، انطلق الباحث يلقي بالسؤال الإنكاري حول أسرار الجاذبية الدائمة التي يمارسها المتنبي على الناس أجيالا تلو أجيال : أهي في شخصه أم في مأساة حياته أم في شعره ؟ ويستدرج قارئه نحو الجواب : إن التفرد قائم في نص الشعر بلا ريب.

كان المدخل إلى البحث اللبنة الأولى في صرح المفهوم الحداثي للنقد الأدبي، ثم شرع يبحث عن السلب والإيجاب في معالجة نقدية تتوسل بالمستندات الرياضية، وتستخدم التعبير الصوري، وتعمل على الإقناع بواسطة المعادلات الجبرية وبمحصلاتها الإيجابية التي تنتجها عملية ضرب السالب في السالب، وكان لزاما أن يستخدم الرموز الرياضية في الأرقام وفي الحروف وكذلك في الشكل الإغريقي للتعبير عن اللانهاية.

لم يكن هينا أن يقدم هذا البحث في ذلك المناخ : فمدار الاحتفاء والتكريم هو أبو الطيب المتنبي، والمفهوم السائد حول النقد عندئذ – سنة ١٩٧٧ – غير مهيأ لذلك. ولكن تعاضد الأصوات من الرجال الحاضرين حوّل المشهد غير المشهد، أما أنا فقد أحسست بجسر خاص أقامه البحث بيني وبين صاحبه لأن الرابطة قد جاءت مضاعفة: منهج مستحدث يوغل في التجريد الصوري الممتع، وقضية هي العزيزة عندي والأثيرة في نفسي، معضلة الدلالة وكيف تشتغل منظومة اللغة لإنتاج المعنى، وكيف يحوّلها مستخدم الجهاز الإبداعي إلى طاقات من الشحن الإيحائي لا يفكك بناها إلا الكشف التأويلي الثاقب.

كنت – وأنا أحاور صاحبنا في ردهات "المؤتمر" – أتحسس الطريق الأوفق للجمع بين مخازن الذاكرة وتجليات الواقع، كنا يومها نجر بقايا الظلال من سياق ثقافي مخصوص، فقد تتلمذنا – في الجامعة التونسية – على جيل من الأساتذة الرواد كانوا مشرئبين بالكلية نحو جامعة السربون، حيث تعلموا، وحيث كانوا ينجزون رسائلهم وبحوثهم، وكانوا يوجهوننا بالاستدراج أو بالإغراء نحو الاحتكام المطلق إلى ما ينتهي إليه المستشرقون. ويتحتم الاعتراف بما جنيناه من ذلك كله وكسبناه، ولكن شيئا في النفس كان يفسد على بعضنا طمأنينته، فقد كان من بين أساتذتنا من كان يدفعنا للاحتراز الشديد مما تنتجه أقلام الباحثين في مشرقنا العربي، ولئن أجمعوا على السلطة المعرفية التي كانت لعميد الأدب العربي فإنهم كانوا على ثقة نسبية جدا من جيل النقاد الذين أخذوا من يده مشعل الريادة... ولكن بعضنا قد أوشك أن يتمرد على وصايا الأساتذة فكان يقرأ ما ينتجه نقاد الأدب وعلماء اللغة في المشرق عامة وفي مصر تخصيصا، وكان يفعل ذلك بمثابرة وبشغف، بل بتثمين فيه من نشوة الانتماء ما لم يكن ينال من صفاء الوعي لا كثيرا ولا قليلا.

في لقاء بغداد كنت أعرف من هو شكري محمّد عياد قبل أن أراه؛ لذلك حرصت على أن يكون بيني وبينه تواصل فكان، وكنت أعرف من هو عز الدين إسماعيل؛ لذلك سعدت أن ألفيته مصغيا متعاطفا ؛ وقد سبق لي أن أنعمت النظر في **"الأدب وفنونه"** الذي يعود إصداره إلى عام ١٩٥٥، وفي **"الأسس الجمالية في النقد العربي"** الذي أصدره في العام الموالي (١٩٥٦) وكانت سطوره الأولى تقول :

"الفترة التي نجتازها الآن في حياتنا الأدبية والعلمية فترة حرجة، ولكنها رغم ذلك – أو بسبب ذلك – غاية في الخصوبة والوعي بالمشكلات الكبرى؛ فنحن الآن في فترة تتصارع فيها القوى المختلفة، فينتج عن صراعها ذلك القلق الخصب، وتتركز هذه القوى في الصراع بين القديم والجديد، وبين الشرق والغرب.

وفي هذا الصراع تبذل المحاولات الكثيرة من الطرفين؛ تلك المحاولات التي لم تبدأ بالأمس القريب بل ارتبط ظهورها بمطالع القرن العشرين. ففي هذه الفترة حقق كثير من كتب الأدب القديمة، كما درس هذا الأدب دراسات تاريخية ونقدية. ولكن هذه الدراسات كانت توازيها دراسات أخرى أكثر وعيا وطرافة هي تلك التي استمدت الأصول والمبادئ من الآداب الأوربية، وراحت تنظر من خلالها إلى ذلك التراث الأدبي".

ولكني كنت قد وقفت مليا على كتابه **"التفسير النفسي للأدب"** الذي صدر سنة ١٩٦٣، وقد كان لي بمثابة الحجة على أن زهد بعض أساتذتنا في متابعة إنتاج إخوانهم

المشارقة عدول عن الإنصاف ليس له من سبب إلا فائض من الانبهار بأساتذتهم من المستشرقين الفرنسيين، وقد زادني وعيا بذاك الانبهار أن جل رواد السربون في مجال الدراسات العربية والإسلامية قد كانوا على غفلة تامة بما كان يمور حولهم من حراك معرفي في مجالي علوم الأدب وعلوم اللسان.

في هذا السياق النفسي، وبهذا التهيؤ الفكري، بدأت صلتي الأولى بالدكتور عز الدين إسماعيل ؛ كنت حذرا، شديد الحذر؛ إذ أحسست أنه حريص على قدر من المسافة يستبقيها ويحمل مخاطبه على اتخاذها، ولكنه لا يفتأ يخلع قناعها بين الفينة والأخرى، ثم يعاودها أو تعاوده، قال لي وأنا ألح عرضا إلى بعض آرائه في الأدب والنقد : **"ما أنجزته يعطيني الإحساس أحيانا بالكفاف..."** فكانت منه لحظة بوح.

وما إن إنفض مؤتمر المتنبي في بغداد حتى اطرد التواصل بيننا، ينتظم وقتا، ويتباعد آخر. لم أكن أعرف أننا كنا نخط – معا – بعض الأحرف على سجل ثقافتنا العربية الراهنة، هي أحرف ستستوفي دلالتها بفضل كل السطور التي ستخطها أنامل جيل بأكمله آمن بحتمية النضال الثقافي. بعد شهرين من لقاء بغداد، كتب إلي في (٢ – ١ – ١٩٧٨) رادا تحية بتحية، فإذا بي أخطو خطوة أخرى نحو فك ألغاز هذه الشخصية المتفردة بغزارتها واكتنازها، ولكن أيضا بعزوفها عن السائد وتعففها عن الانخراط السهل في رتابة الأعراف. كتب إليّ على ورق يحمل شارة (**مكتب الوكيل في كلية الآداب من جامعة عين شمس**). وشدني ما في خطابه من نهج فكري، وهمّ ثقافي، وشيء غير يسير من القلق العميق:

القاهرة في ٢ – ١ – ١٩٧٨

أخي الدكتور عبد السلام،

كل عام وأنت بخير، أقولها لك في مستهل العام الجديد راجيا لك الصحة والسعادة ودوام التوفيق،

وصلتني رسالتك الكريمة وما ضمّت من أعمالك الممتازة، وتأخرت في الرد عليك فعفوا، مهما كانت المعاذير. ولكن عذرا واحدا منها أرجوك أن تقبله، وهو أنني انهمكت في قراءة أعمالك العلمية الخيّرة التي أتحفتني بها، وكان بودي أن أكتب إليك تفصيلا بما عن لي من ملاحظات، ولكن مشاغل كثيرة تقع على عاتقي في هذه الأيام، منها ما هو إداري محض، وهو السيّئ، ومنها علمي أحاول أن أقتنص له الوقت اقتناصا. ولكن هذا لا يمنعني من أن أبدي إعجابي الشديد بتجربتك مع الجاحظ، شيخ البيانيين في العربية. إن هذه الدراسة تكشف عن وعي صادق بضرورة إعادة صياغة التراث العربي في إطار منهجية علمية وطيدة، ولا أخفي عليك أني منذ مدة أشغل نفسي ببيانيّ آخر له خطره، هو حازم القرطاجني في "منهاجه"، ولا أدري حتى الآن ما يمكن أن تسفر عنه هذه المراجعة. وأكون شاكرا لو أتحفتني بما قد يكون قد نشر لديكم في هذا الصدد أو قريبا منه (...)

ازداد يقيني بأني أمام شخصية استثنائية لا سيما وهو على غير ما عهدته وما كنت أنتظره من فيض المجاملات، فلقد كان مقتصدا جدا حين تنطلق معه تحيات الالتقاء، وكان اقتصاده يأتي على ألفاظه وعلى تقاسيم محياه، كأنما على مزاجه وعلى طبعه وفطرته رقيب من العقل دائم، أما الظرف والاستظراف فهما عنده في أدنى مراتبهما، يستقبل منك ما قد

تسخو به عليه وعلى من معك بحضرته فلا يغمطك حقك في اللطف والكياسة، أما أن يبادلك في المزاج سخاء بسخاء فذلك صعب المنال، فإذا طاب منه المزاج ابتسم لك وأخرج من عناصر الملحة جوهرها ليحوله موضوعا للنقاش الهادئ الرصين.

مضت أسابيع، وصادف أننا اقترحنا يومئذ على مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية التابع للجامعة التونسية تنظيم ندوة نستجلي فيها ما وصل إليه البحث اللغوي الحديث في الوطن العربي، لا سيما والجامعة التونسية قد رسخت قدمها يومئذ في مجال اللسانيات بفضل ريادات فكرية ظلوا هم أيضا متواصلين كليا مع الجامعات الفرنسية، وقلما كانوا يشيرون على طلبتهم بما يفيد أنهم يتابعون جهود اللغويين العرب. واقترحنا أن نبدأ تنظيم الندوة بجولة في المشرق العربي نبدأها بالجامعات المصرية، وكتبت إلى عز الدين إسماعيل في الموضوع ألتمس منه العون والمساعدة، فرحب وابتهج وكتب إلي بتاريخ (٥ — ٥ — ١٩٧٨) خطابا ستفهم أيها القارئ كيف أعانني على استجلاء قدر آخر من مخفيات هذه الشخصية المتفردة :

القاهرة في ٥ / ٥ / ١٩٧٨

الأخ العزيز الدكتور عبد السلام،
تحياتي وأشواقي إليك، وتمنياتي الطيبة لك بموفور الصحة والسعادة.

وبعد، فلست أدري بم أعتذر إليك عن تأخري في الكتابة وأنت – تلطفا منك– قد التمست لي الأعذار في تبعات العمل ومسئولياته. والحق إنني منذ ورطت للمرة الثانية في وكالة الكلية وأنا مشتت الجهد دون طائل يذكر. وحين حاولت التنحّي قيل لي إنها ضريبة عليّ أن أدفعها وإن تعارضت مع مزاجي الشخصي، أو عطلت مشاريعي الخاصة، وهكذا صرت أدور كالطاحونة، ولكنني — للأسف — إنما أطحن الهواء.

لقد سعدت بخبر مجيئك إلى القاهرة للاطلاع على واقع التدريس اللغوي والألسني في الجامعات المصرية ؛ على الرحب والسعة أنت وزميلاك صمود والطرابلسي. أرجو أن تبرق إليّ بموعد وصول طائرتكم إلى مطار القاهرة حتى أكون في انتظاركم وليتك بكرت بهذه الرحلة، إذن لأتحت لأبنائنا أن يستمعوا إلى شيء من محاضراتك في الألسنيات ! ذلك أن الامتحان عندنا يبدأ في ١٣ مايو ومع ذلك فالنية معقودة على استضافتك في خلال العام الجامعي القادم بإذن الله لمدة أسبوعين على الأقل. وسوف نبحث هذا الأمر حين نلتقي.

أما بالنسبة للمشتغلين بالحقل اللغوي فمعظمهم تقليديون والذين اتصلوا منهم بالدراسات الحديثة أغلبهم يعمل خارج مصر، في الجامعات العربية والإفريقية ومع ذلك فسأعمل على تيسير اتصالكم بعدد من المقيمين.

وفي انتظار أن أسمع منك، لك مني ومن الدكتورة نبيلة أطيب التمنيات.

*هل أطمع في أن تحضر لي معك نسخة من البحث الذي ذكرت أنه يتناول موضوع تأثر حازم القرطاجني في منهاجه بأرسطو ؟ أكون لك شاكرا.

عز الدين إسماعيل

حللنا في القاهرة بمعية الأخوين العزيزين محمّد الهادي الطرابلسي وحمادي صمود فلقينا حفاوة أثيرة، استضافنا عز الدين في بيته بكرم وسخاء، ويسّر لنا اللقاء مع حسين نصار عميد كلية الآداب بجامعة القاهرة، يساعده عبد الحكيم راضي ومع عبد الله درويش عميد آداب عين شمس يومئذ على ما أذكره يساعده عبد الحكيم حسان، ومع محمود فهمي حجازي الذي استضافنا في بيته وتحمس للمشروع...

مضت خطوات تنظيم الندوة أشواطا، وظللت أنتظر بلهف موافقة عز الدين على الحضور إلى تونس، وأبطأ الرد بالاستجابة، واقترب موعدها وشيكا، وإذا به يكتب إليّ بتاريخ (١٤ — ١١ — ١٩٧٨) رسالة فيها فيض ثقافي زكي، ولكن فيها نفثات شرعت تكشف لي عن عمق إنساني حميم، وطفقت تزيح شيئا فشيئا قناع الناقد العقلاني الصارم عن وجه الإنسان الأليف الذي لا يحرجه فيض الذات إذ يخالط فيض الموضوع. كتب يقول :

القاهرة في ١٩٧٨/١١/١٤

أخي العزيز الدكتور عبد السلام المسدّي،

تحيّاتي وأشواقي إليك، وأطيب تمنياتي لك بالصحة والسعادة.

وبعد، فقد وصلني خطابك الرقيق قبيل عيد الأضحى المبارك، أعاده الله عليكم بالخير والبركات — وصلني محملا بلفحة عتاب دافئة لتقصيري طوال الأشهر الأربعة الماضية في الكتابة إليكم بشأن اشتراكي في الندوة الألسنية التي ستعقدونها في المدة من ١٢/١٣ إلى ١٢/١٦.

والحق إنك قد أدركت — أيها الصديق — بحاستك المرهفة وحدسك المدهش السبب الذي منعني طوال هذه المدة من الكتابة إليكم في هذا الشأن، وهو أنني لم أكتب حتى الآن شيئا أستطيع أن أشارك به في أعمال هذه الندوة، ولست أدري هل أعزو هذا إلى سفري مع أسرتي إلى الخارج للترويح في خلال العطلة الصيفية أم إلى مشغولياتي الإدارية في الكلية، التي تستنفد معظم طاقتي، أم أعزوه إلى السبب الحقيقي الذي أعرفه جيدا في نفسي وهو أنني لا أنجز ما أريد إلا في اللحظة الأخيرة (لعلك لا تعرف أنني أتممت كتابة بحثي عن المتنبي في بغداد، وأنه من أجل ذلك وزع منسوخا من خط يدي) ؟

على كل حال كنت أستشعر الحرج من أن أخطركم بقبولي الدعوة وبمجيئي إلى تونس في الوقت المحدد، ومن ثم كان التسويف في الرد، ثمّ جاء خطابك الكريم ليرفع عن نفسي عبء هذا الحرج، مجددا الدعوة لي لحضور الندوة على أيّ وجه من الوجوه، وإزاء هذا الكرم التونسي لا أملك — أيها الأخ العزيز — إلا أن أخطرك الآن بقبولي هذه الدعوة الكريمة، التي أكدت في نفسي ضرورة الالتزام في الوقت الذي أحلتني منه. أرجو أن أوفق — في اللحظة الأخيرة ! — في أن أحمل إلى ندوتكم المباركة شيئا يصلح لأن يقال. ولأنني لا

أملك أن أقدم هذا الشرح لموقفي إلى مدير مركز الدراسات، صاحب الدعوة، فإنني أرجوك أن تحمله إليه عني، فإن قبله كان ذلك تكرما منه، وإن لم يقبله فلا عليه من سبيل.

أما فيما يتعلق بتخلف الدكتورة نبيلة عن حضور ندوة الأدب والثورة فلأنها سافرت منذ الشهر الماضي إلى السعودية أستاذة زائرة لمدة عام بناء على اتفاق سابق أرجو أن يكون عذرها هذا مقبولا.

وإلى أن أسمع منك، لك مني خالص التحية وأطيب التمنيات : ودمت

«استقلت منذ أسبوع – والحمد لله – من وكالة الكلية، مكتفيا بالعمل أستاذا بقسم اللغة العربية.

عز الدين إسماعيل

لم تمض أشهر معدودات حتى استعدت جامعة القاهرة لإحياء الذكرى السادسة لوفاة عميد الأدب العربي طه حسين في شهر أكتوبر ١٩٧٩، وكانت الأجواء العربية قد خيمت عليها سحب من الكآبة، ولما رأيت المثقفين محجمين جادلت كثيرا منهم، وكنت أعلن أن المثقف الواعي بشئون السياسة وعيا عميقا هو الذي لا يخلط بين الشأن الثقافي والشأن السياسي، بل هو الذي كلما باعدت بين العرب أمواج السياسة تمسك بمراكب الفكر والثقافة كي يرسو العرب جميعا على مرافئ الوحدة...

وحضرت إلى القاهرة، ومما كان يحفزني أنني سألتقي لأول مرة بشخصين عزيزين تواصلت معهما بالمراسلة على مدى سنتين، ثم أكتشف أنهما من طلبة عز الدين الأوفياء، وأنهما سيكونان إليه كما تكون الرئتان لكل قلب نابض، وكانا يومئذ قد أبانا عما يكفي للإرهاص بمجد فكري ونقدي مديد، إنهما جابر عصفور وصلاح فضل... ومنذئذ لم أسمع أحدا منهما يذكره إلا أفاض في خصاله العلمية، واستلذ تعداد مكارمه الثقافية، ونوه باعتداده النفسي الذي هو إلى الترقي دوما مهما تقلبت الأهواء، وكم سعدت حين قرأت – بعد ٢٦ عاما – ما كتبه جابر عصفور في مقدمة كتابه الممتع "غواية التراث" الصادر عام ٢٠٠٥ قوله :

"وأعترف أنني تلميذ صغير في مدرسة طه حسين التي لا يخلو واحد من المنتسبين إليها من غواية التراث الأدبي التي اقتحمته ولازمته، فانغوى بهذا التراث، قراءة ودرسا، شرحا وتأويلا، تعميما وتخصيصا. ولكنني بقدر ما تعلمت من طه حسين، وتأثرت به، تعلمت من تلاميذه الذين تتلمذت عليهم بشكل مباشر أو غير مباشر، ابتداء من شوقي ضيف ويوسف خليف وعبد العزيز الأهواني وسهير القلماوى ومحمد النويهي، مرورا بمصطفى ناصف ولطفي عبد البديع وعبد الحميد يونس، وانتهاء بصلاح عبد الصبور وفاروق خورشيد وعز الدين إسماعيل".

في إحياء الذكرى السادسة لوفاة طه حسين كان عز الدين حريصا على اصطحابي، استلني من المؤتمر ليلة وأخذني إلى مجلس أسبوعي كان يجتمع فيه خيرة من صفوة أدباء مصر ونقادها، وكانت لهم طقوس لا يحيدون عنها، ومواظبة تلقائية إلى حد الالتزام المقدس،

وكان المجلس كالمنهل الذي يدفع بالأفكار الكبرى من خلال الحوارات الصغرى، ونحن في الطريق على سيارته إذ أسرّ إلي بأن من متاعبه النفسية أن المشروع الفكري إذا استقام متكاملا في خاطره حدثته نفسه بأنه قد أدرك التمام، ثم تتردد نفسه حتى لتكاد تثنيه عن إخراجه، فتبدأ جولة من المعاناة الأخرى... ولم أنس كلامه ذاك... وظللت أذكره في خاطري... وما استطعت يوما أن أذكّره به أستفتيه في تأويله حين يتحيّن حقيقة من حقائق التاريخ بعد طول المراس.

في تلك المناسبة تم تنظيم معرض فني، وجاءت تدشنه السيدة جيهان السادات حرم الرئيس أنور السادات، قطعت الشريط الأحمر الرمزي وتلاها عز الدين وكنت على يمينه، وطفقت هي تتأمل في اللوحات الأولى، وبدرت منها التفاتة فقلت أنا على البديهة في نبرة استفهامية : "الأخت جيهان لها اهتمامات فنية ؟" ففوجئت وحدّقت، فسارع عز الدين مبتسما : "هي هكذا لغة إخواننا التوانسة" فانشرحت بعد أن تجهمت، ولعلها اطمأنت أني عربي ضيف فاستشعرت براءة سبق لها أن استبعدتها... وفجأة أدركت أن لفظة "الأخت" على لساني ليست هي لفظة "الأخت" في قاموس الأشقاء الذين حللت بينهم...

لم ينقض عام ١٩٧٩ حتى جاء الموعد الذي ليس كسائر المواعيد : مشروع إصدار مجلة تحتضن ذلك المشروع الكبير الذي لم يكن لقاء بغداد إلا إرهاصا من إرهاصاته، ولقاء القاهرة تجليا صريحا من تجلياته، مشروع يزكّى إلى الطموح العربي المتعطش لما يلم أشتات الوعي الفردي المبثوث هنا وهناك، فتتجدد به الرؤى على مراصد الأدب والنقد، انبرى عز الدين يخطط للإنجاز مرتكزا على عضدين عتيدين جابر وصلاح، وتواترت المراسلات زهاء العام تستمزج رأينا في مواصفات المجلة : مضمونا، وشكلا، ومقاسا، وتواترا... وكان صاحبنا قدوة بروح العمل الجماعي، وبأخلاقيات المؤسسة الحاضنة لجهود الأفراد، وكان الناس يقولون : ها هو الحلم العربي يتحقق، وكنت أضيف إلى ما يقولون : ها هو الجسر المقام على طرفي المعادلة الصعبة : الإغداق بالوقت والجهد والتفكير في العمل الترتيبي، وفي الإشراف التنظيمي؛ مما تأتي ثماره المعرفية ملموسة محسوسة مجسدة. فبغير هذه الأشراط لا تلين قناة هذا الناقد الرائد، وبغير ذاك الفريق المتألق لن يتسامق النقد إلى ذرى الإلهام، ودون روافده المتنوعة لن يهدأ الظمأ العربي التواق.

وصدرت مجلة فصول، وكانت كلماتها في عددها الأول (أكتوبر ١٩٨٠) بريشة رئيس تحريرها عز الدين إسماعيل صدى لوهج السنين :

"أخيرا تصدر هذه المجلة بعد أن ظلت ردحا من الزمن فكرة تجول في أذهاننا، وأملا يراود أحلامنا.

أخيرا، ونحن في مستهل العقد التاسع من هذا القرن، تصدر هذه المجلة الفصلية المتخصصة في حقل النقد الأدبي استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع في طلبها، بعد أن جاوز الوعي فيه كل الطروح العشوائية في حقل الثقافة الأدبية، وكل جهد أو اجتهاد شخصي ما يلبث أن يذهب بددا.

لم يعد هذا الواقع يقنع بأن تكون المجلة "كشكولا" ينتظم طروحا شتى من المعارف المختلفة، تتباعد في الموضوع بقدر ما تتفاوت في المنحى الفكري فضلا عن المستوى العلمي.

ولم يعد يلائم هذا الواقع أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودورانها في حلقة مفرغة، فهذا الفراغ قاتل، ولا بد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ، ولكن بوعي جديد".

بعد سنتين التأم في القاهرة الاحتفال بالذكرى الخمسين لوفاة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم فكان محفلا بهيا، لم يتخلف عنه كل الذين دعوا إليه، وكان قد ثاب إلى المثقفين العرب رشدهم وربما ندم منهم كل من دعي لذكرى طه حسين وتخلف، وكان عز الدين إسماعيل بمعونة فريقه كأنه المهندس الأول، وكان سعيدا جدا أن يرى الأحلام الثقافية تتحقق بمثابرة وثبات، كان قريبا جدا بأريحية نفسية عالية من كل الوافدين، ولكنه — على طبعه — ميال دوما لاستبقاء المسافة اللازمة التي يظل المتحكم الأول في نسقها وفي مداها... كان معي من الخضراء رفقاء، وكان منهم من يغريه انبساط الطبع وانفتاح المزاج، ورغم حنكته في آداب المقامات وتمكنه من أسرار بلاغة الكلام، عن له أن يخاطب الدكتور عز الدين إسماعيل في غمرة الاستظراف قائلا "عز" فأشاح الرجل عن وجه لم أعرفه له، وكادت استجابته تتفاصل إيقاعا وتقطيعا، ثم لفها لفا رفيقا واصطنع ابتسامة تفضحها أسارير الجبين... وأخذني الإشفاق بالرفيق وببراءته...

إنه هو. ويظل غرا من لم يقرأ حسابا لشموخه الاستثنائي: فيما بدا، وفيما اختفى.

وكان من حظ المشاركين أن احتضنت **"فصول"** أبحاثهم فنشرتها في عددين متتاليين (مج ٣، ع ١، أكتوبر... ١٩٨٢ — مج ٣، ع ٢، يناير... ١٩٨٣).

ومضت بعض الأسابيع، وعقدنا في المعهد الأعلى للتربية بتونس (ديسمبر ١٩٨٢) ندوة خطط لها مديره أستاذنا القدير منجي الشملي مستعينا برفيق الدرب محمد الهادي الطرابسي، ودار الموضوع حول المناهج النقدية في تناول النصوص، فجاءنا مشاركا عزيزا كل من عز الدين إسماعيل وجابر عصفور، وطفقت تتمدد أصداء حركة التجديد المعرفي بين أرجاء الوطن العربي... وما نسيت حدثا عابرا، فلقد كان متعينا أن يغادرنا عز الدين قبل موعد انتهاء الندوة بحكم بعض التزاماته، واعتزمنا مرافقته إلى المطار فإذا بالدكتور جابر يتهيأ لمرافقتنا كي نودع الدكتور عز الدين، فلما تلطفنا له بأننا نكفيه المؤونة وأن حضوره جلسات الندوة أولى، قال لي : من كريم الأعراف أن يرافق التلميذ أستاذه لتوديعه... وانتقش كلام جابر في ذاكرتي كما لم ينتقش كلام مثله...

وشاءت الأقدار أن ينتظم إيقاع الزمن بيننا، فلم ينقض عام حتى تجدد اللقاء، ففي شهر أكتوبر ١٩٨٣، أنجز صلاح فضل مشهدا آخر من ملحمة التحديث النقدي بأن عقد ندوة علمية في مدريد وكان يدير المعهد المصري للدراسات الإسلامية الذي أسسه طه حسين، فكانت الذكرى العاشرة لوفاته أرشق مناسبة لذلك، وكان في مقدمة المشاركين عز الدين إسماعيل فازدادت الأواصر بيننا التحاما والنفوس اطمئنانا، وقد أعان على امتداد الاستشراف الحداثي حضور جابر عصفور الذي لم يأل جهدا في تفعيل الحراك المعرفي بأسرع الأنساق... وأحسست يومئذ أن عز الدين وجابر وصلاح، ثلاثتهم قد ربطوني بأرض الكنانة ربطا مكينا.

واتصل وفاء الزمن كاتصال وفاء العشرة بيني وبين عز الدين... مضى العام وبعض العام وها نحن في صنعاء ننسج بمعية الصفوة الخيرة من المؤمنين بالتحديث الفكري لوحة أخرى على درب الإصرار والمثابرة، وأثمر اللقاء بيانا سمي بيان صنعاء، وهذا نصه :

"بدعوة من جامعة صنعاء عقدت ندوة النقد العربي المعاصر في الفترة من ٢٠ إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٨٦. وتمّ فيها البحث في قضايا النقد المعاصر بجوانبه النظرية والتطبيقية وفي علاقة النقد العربي بالاتجاهات العالمية وارتباطه الجذري بواقعنا الثقافي والحضاري في أبعاده التاريخية والراهنة، وكانت محصلة الحوار الذي دار خلال الندوة تأسيس مجموعة من المبادئ الجوهرية في توجيه حركة النقد العربي على ما يلي :

أوّلا : تأكيد مشروعية تحديث الحركة النقدية وضرورة استيعابها لمعطيات التقدم في جملة العلوم الإنسانية والتجريبية.

ثانيا : تجذير العلاقة الجدلية بالتراث المتصل للثقافة العربية، وأهمية الانطلاق من إنجازاته في تشكيل موقف الناقد العربي اليوم، بإعادة قراءته وتوظيف مكوناته العربية استجابة للأسئلة التي تشغل تفكيرنا النقدي.

ثالثا : تأكيد الأهمية الحاسمة لتنمية الفكر النقدي بجميع أبعاده في الثقافة العربية، بتأصيل أسسه المعرفية ومرتكزاته النظرية، وتجلياته التطبيقية.

رابعا : يرى المجتمعون أن تعدد المواقف والمناهج في مجالات النقد الأدبي إثراء مباشر لحركة الثقافة العربية، إذ إنه يمثل أساسا للفاعلية ومنطلقا لتجاوز مراحل التمذهب الذي يختزل إمكانيات استيعاب الظواهر الأدبية والفكرية وغناها وتنوعها.

ولما كان هذا اللقاء امتدادا لما سبقه من ملتقيات جادة في الوطن العربي وحرصا على تدعيم مسيرة النقد العربي الجديد وتوظيف محصلة الجهود المبذولة في نطاقه فإن المجتمعين في صنعاء قد اتفقوا على الخطوات التالية :

أوّلا : تكوين جمعية للنقد الأدبي تعمل على تطوير الحركة النقدية العربية وتنسيق جهود العاملين.

ثانيا : تنظيم حلقة بحث متخصصة دورية في المصطلح النقدي، وقد وافقت جامعة صنعاء على تولي مسئوليتها.

ثالثا : إصدار مجلة متخصصة في النقد الأدبي وسلسلة للقارئ العربي تهتم بمفاهيم النقد الحديث وتعرض نصوصه الأساسية وتجاربة التطبيقية.

وقد تشكلت لجنة لمتابعة تنفيذ المشروعات الثلاثة من الدكاتـرة : عبد العزيز المقالح – عز الدين إسماعيل – عبد السلام المسدّي – كمال أبوديب – إبراهيم غلوم، على أن تتولى إعداد مشروع متكامل لتأسيس جمعية للنقد الأدبي والاتصال بمجموعة أوسع من النقاد العرب وتنظيم ملتقى الجمعية التأسيسية وتفرغ من عملها في الخريف القادم.

الموقعون على البيان :

عبد العزيز المقالح، عز الدين إسماعيل، عبد السلام المسدّي، عبد المحسن طه بدر، جابر عصفور، كمال أبو ديب، محمد برادة، عبد الله الغذامي، عبد الملك مرتاض، إبراهيم غلوم، صلاح فضل، رجاء العيد، عبد السلام الشاذلي، وهب رومية.

قليلون – اليوم – هم الذين يعرفون أهمية "بيان صنعاء" وكيف مثل في مسيرة النقد الأدبي الحديث في وطننا العربي محطة فارقة : ما قبله نضال بين وعي الأفراد ووعي الجموع ؛ وما بعده سعي إلى تجسيم الوعي في منظومة مؤسسية، ويكفي أن نستذكر ما

ستواصل مجلة فصول أداءه، وما ستنجزه بعد حين مؤسسة المجلس الأعلى للثقافة في جمهورية مصر العربية بريادة العضد الأيمن للدكتور عز الدين إسماعيل على رأس فصول وهو جابر عصفور، هذا الذي كان — مع صلاح فضل — من أعمدة بيان صنعاء.

ما أن إنفض لقاء صنعاء حتى طفق عز الدين يعمل على الوفاء بالعهد وإنجاز المشروع، فأسس طبقا لما نص عليه البيان "**الجمعية المصرية للنقد الأدبي**" بعد أن جمع كما هائلا من توقيعات النقاد المتميزين ضمّها إلى مطلب التأسيس تعزيزا لوجاهة المشروع، وكان يحيطنا علما بكل خطوة يقطعها... وسيكون للجمعية شأن جليل في مسيرة صاحبنا وفي مسار النهضة النقدية والمعرفية.

وأشعلت مجلة فصول شمعتها العاشرة، واستلم مشعلها جابر عصفور بحكم سُنَّة التداول، وكتب سمير سرحان ديباجة العدد الأول من المجلد الحادي عشر (ربيع ١٩٩٢) بوصفه رئيس مجلس الإدارة، واختار لها من العناوين "**عدد جديد ومرحلة جديدة**" وقال بعد أن قدم للقارئ بصيغ نبيلة جدا كلاً من جابر عصفور في رئاسة التحرير وهدى وصفي في نيابته :

"على مدى عشر سنوات، لعبت "فصول" برئاسة الدكتور عز الدين إسماعيل دورا حيويا بالغ الأهمية في حياتنا النقدية، فقد استطاعت أن تصنع الأرضية النظرية والتطبيقية للفكر النقدي العربي، وقدمت المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة في مصر والعالم العربي والخارج، كما تناولت العديد من قضايا الفكر والإبداع، وتواصلت مع الفكر النقدي المعاصر عالميا، فأرست قواعد جديدة للمصطلح النقدي، وغرست بذورا طيبة لمصطلح نقدي جديد، سرعان ما أينعت، فجنى النقد العربي ثمارها، في صورة لم يعرفها النقد العربي التقليدي من قبل، وقامت — قبل ذلك وبعده — بأهم وظيفة من وظائف النقد الأدبي بمعناه الواسع، وهي — كما يقول الناقد الإنجليزي ماثيو آرنولد — إشاعة تيار جديد من الأفكار الحقيقية الصادقة".

ولكن رئيس التحرير — جابر — أفاض فأنصف، وحلل فأقنع :

"في هذا العدد، تستهل "فصول" رحلة جديدة من حياتها، بعد أن مرّ أكثر من عشر سنوات على صدور عددها الأول (...) والرحلة الجديدة ليست منفصلة عن الرحلة السابقة، بل هي استمرار لها بأكثر من معنى، وتأكيد لها بأكثر من دلالة، فهي انطلاق مما تحقق من جهد، وابتداء مما تأصل من إنجاز، وأمل في الإضافة إلى الموجب من هذا الجهد وذلك الإنجاز، ورغبة في المضي بالإضافة إلى تخوم أبعد، في آفاق الحلم الذي بدأت به هذه المجلة (...) لقد ظل عز الدين إسماعيل لأكثر من عشر سنوات حريصا على "فصول" حرصه على الحلم الذي انطلقت منه، فلم يبخل عليها بوقته وجهده، منذ أن صدر عددها الأول في أكتوبر ١٩٨٠ إلى أن صدر عددها السابق في فبراير من هذا العام. ولقد ظلت هذه المجلة في الصدارة من شواغله، ونرجو أن تظل كذلك، وأن لا ينقطع تواصله بالكتابة مع قرائها، فمن يقومون على تحرير هذه المجلة هم تلامذته الذين كانت أيديهم يده في مبتدى أمر هذه المجلة. ومن الوفاء للتقاليد العلمية التي نشرف بالانتماء إليها، قبل تقاليد الوفاء الشخصي لأستاذنا عز الدين إسماعيل الذي نحمل له

كل التقدير، أن نؤكد الدور الذي قامت به هذه المجلة، تحت إشرافه، وبمساعدة كل من عاونه، وأن نقرر أنها مضت في تحقيق الحلم الذي انطلقت منه إلى إنجاز لا بد من تسجيله بالإعزاز والفخر".

في خضم تلك الظروف كتب إليّ عز الدين وأنا في الرياض رسالة أحسست فيها بإيقاع من المشاعر المتقاطعة : فيها نبرة من الرضا، وعليها مسحة من القلق، وبين هذا وذاك صدى من الوحشة لا هي من الإذعان ولا هي من الغضب.

القاهرة في ١٩٩١/١١/١٠

الأخ العزيز الدكتور عبد السلام،

تحيّاتي وأشواقي،

كان لا بد أن أكتب إليك من قبل لأشكر لك بطاقاتك اللطيفة التي أسعدتني بها في عدد من مناسباتنا العامة. وكنت أشعر بهذا الدين في عنقي إلى أن وصلت إليّ تحفتك "البنيوية" فزادت من عبء هذا الدين. وككل شوق إلى هدايا الصحاب عكفت على التهام هديتك الجميلة يوما كاملا اختلسته من زحمة حياتنا المزعجة فكان من أسعد الأيام. وهأنذا أكتب إليك أخيرا التماسا للمعذرة، ووفاء بواجب الشكر. أما كتاب "البنيوية" فسيكون بإذن الله موضوع ندوة من الندوات الثقافية التي تعقدها الجمعية المصرية للنقد الأدبي في مساء يوم الأحد من كل أسبوع. وسيشترك معي في هذه الندوة الدكتور شكري عياد، وإن لم يكن قد حصل على نسخة من الكتاب حتى الآن.

أرجو أن تكون سعيدا في عملك بالسعودية، وألا تحول السفارة دون متابعتك السير في الطريق الأصيل الذي تركت عليه علامات بارزة. أما عن نفسي فإنني سأكتسب لنفسي في القريب العاجل جدا الوقت والجهد اللذين ظللت طوال أحد عشر عاما أنفقهما في إصدار مجلة "فصول". (...) ومن هنا فإنه بصدور العدد الراهن تنقطع صلتي بالمجلة. وربما كان ذلك خيرا لي، حتى أجد الوقت لإتمام بعض مشروعاتي المعلقة.

لم أكن أود أن أزعجك بخبر كهذا، سوى أن عنوان المجلة لم يعد عنواني، وأنك إذا رأيت أن تتحفني بشيء من لطائفك فأرجو أن يكون ذلك على عنوان بيتي. ودمت سعيدا موفقا، مع أطيب تمنياتي.

عز الدين إسماعيل

ولكن عز الدين إسماعيل — في مظان الفقرة الثانية — قال كلاما آخر... رجعت بي الذكرى ساعتها سنتين إلى الوراء، وتذكرت أنني حضرت إلى الكويت في سبتمبر ١٩٨٩ بدعوة من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، فوجدتني مع عز الدين إسماعيل ومنصور الحازمي ومحمود علي مكي، ووجدته مكدودا ولم يبح لي بالسبب، كان يسألني عن نسق الحياة إذ كنت قادما من نيويورك بعد أن حضرت الدورة السنوية لهيئة الأمم المتحدة بوصفي سفيرا لبلادي لدى جامعة الدول العربية، وأذكر أنه استبقاني ليلة إلى ساعة متأخرة يطوف بكل شيء وتعتريه سآمة ولكنه لم يبح لي بدوافع العناء... ودونما إفاضة أو كشف كأننا تصافينا.

غير أن النقد الأدبي جمعنا من جديد في جامعة البحرين لمؤتمر رائد (١٧ — ١٩ إبريل ١٩٩٣) كان في مقدمة فرسانه إبراهيم غلوم الذي أسهم في صياغة بيان صنعاء وعلوي الهاشمي، وقد شارك في المؤتمر جابر عصفور فضلا عن كوكبة خيرة آمنت بأن النهوض بالنقد العربي وتحديثه مهمة طويلة النفس، بعيدة المدى، ممتدة المسافات.

كانت التأملات تمور في خاطر عز الدين بشكل طافح، وكان يبحث عن سلك عتيد يمسك به، وكان يريد أن يجدد الحلم ويصنع الاستثناء، وكان أمله ألا يكون بيان صنعاء كغيره من البيانات في وطننا العربي، وكان مشبعا إلى حد الامتلاء بفكرة المؤسسة وإن لم ينف يوما جسامة مسئولية الفرد...

حتى عثر على ضالته:
المؤتمر الدولي للنقد الأدبي،
ينبثق من الجمعية المصرية للنقد الأدبي،
تلك التي انبثقت من مشروع صنعاء،
وتحولت الفكرة إلى عقيدة،
وامتلأت بعقيدته أيامه،

هي أربع محطات بدأها عام ١٩٩٧ فكم كان سعيدا بالذين حضروا، وكم كان مستغربا من بعض من غابوا...

عام ٢٠٠٠ لم يستطع إخفاء الأسى ممن تخلفوا بعد أن كانوا قد حضروا، وكان صلدا كتوما.

عام ٢٠٠٣ صارت عنده مناعة جديدة، فأصبح لا يبالي، وكأن الحياة قد استدركت على نفسها بآخر درس من دروسها، ورأيته سعيدا جدا بمن جاء، غير مبغض لمن غاب.

عام ٢٠٠٦ طلب مني — لمرة رابعة — أن ألقي في الافتتاح كلمة الضيوف، وكأنه بحرصه المتجدد كان يريد أن يجسم جسر التواصل بين بيان صنعاء وسائر المحطات حتى مرافئ المؤتمر الدولي الذي حافظ على تواتر النسق...

ولكن الفارس كان غائبا.
هاتفته.
كان آخر ما قال لي : "سننتظر أن تزول الغمة".
ولم أسمع له صوتا بعدها.
غير أني ظللت أسمع صدى صوته بلا انقطاع.
وما زلت.
وقرأت كثيرا مما خطه الأوفياء والمحبون.
وكانت خوالجي ترتعش عند كل نص.
ولكن ارتعاشة النفس بلغت سناها حين قرأت ما خطه جابر عصفور عند رحيل الفارس.
كانت كلماته تتقاطر إخلاصا.
وكنت كمن تغمره طمأنينة النفس وهو في أشد أنات الوجع.



سامقاً كان، وسامقاً يبقى

كمال أبو ديب

سامقاً كان، وسامقاً، في ذاكرتي، يبقى،

سامقاً في قامته، وفي أخلاقه، وفي علمه،

وسامقاً في ما تركه لنا من معرفة وشهوة متجددة للمعرفة .

-١

للموت روعة ليست لشيء آخر، حتى للولادة التي يشترك معها في الكثير الكثير. إنه يجلو الوجوه، يمنحها في الذاكرة نصاعة لم تكن لها قبله. يأتلق الوجه في الذاكرة، حين يرحل إلى الموت، كأن نوراً خفيّاً من أفق لا مرئي يفيض عليه، ونحن نرنو إليه، من وراء أكتافنا، أو ينبجس من مسامّه وحناياه من أمامنا. ويعيد الموت ترتيب العالم ومكانة البشر فيه: الأصدقاء والأحبة والغرباء، الذين نعرف ولا نعرف، كما يعيد ترتيب الأولويات في الذاكرة. وهكذا ينجلي وجه عز الدين لحظة أسمع نبأ رحيله، ثم ثانية حين أشرع في الكتابة عنه وله، فأراه في نصاعة ثلج طريّ على حواقي الجبال في ضوء شمس صباحية غضة. وأرى فيه ما كنت قد رأيت وما كنت قد عجزت في الحياة عن رؤيته، فيثريني ما أراه وما لا أراه، إذ إنه بهاء على بهاء.

وكما يجلو الموت الوجه الراحل إليه، فإنه يجلو النفس الباقية بعده. في نفوس الأنقياء لا يبقى من الوجه الذي مضى سوى أحلى ملامحه، ومن الراحل سوى أجمل ما فيه، ومن الذكريات سوى أكثرها حيوية ودفئاً .

أما في النفوس العكرة، فإن الموت يزيد اعتكارها اعتكاراً، فيرشح منها أسوأ ما تتصوره عن الراحل، وأكثر ما تتذكره من وجوده بيننا حلكةً.

- ٢

عرفته نقيّ النفس، ذا عزّة كأنما سُمّي بها حين جاء إلى العالم تنبّؤاً بما سيكونه، أريحياً في إكرامه للأصدقاء والتلامذة والمشاركين له في عالمه الفكري الشاسع. وعرفته يعرف أقدار الآخرين وأين يضعهم من نفسه، ومن مراتب المعرفة والإكرام والضيافة.

قرأته عن بعد، طالباً، فتعلّمت منه أوائل المعرفة في مجالات، وأكثرها إخصاباً لنفسي في مجالات أخرى. ثم قرأته عن قرب، صديقاً وزميلا وشريكاً في اكتناه السبل الجديدة ومناهج المعرفة وغاياتها، فأدهشني بحيوية في فكره، وشباب في روحه لم يكونا حتى لرفاق عمري وطريقي الذين معي بدأوا، و معاً بلغنا منتصف الدروب. وأظنه الوحيد بين أبناء جيله الذي انغمس في مناهل المعارف الجديدة الطارئة على البنى المعرفية التي تربّى عليها جيله وأجيال سبقته، لا عن محض فضول، أو رغبة بادعاء المعرفة بالجديد، أو تلمّساً للخّصات ومختصرات ومصطلحات توهم بالمعرفة، كما هو شأن العديدين غيره، بل يقيناً بأن ثمة وهجاً جديداً وتوجّهات محدثة تنير ما لم يكن مضاء من قبل، وتفتح آفاقاً واعدة باكتشاف أقاليم جديرة بالاكتشاف. ولقد ولج أبواب هذه المعارف واغتنى عمله النقدي بها، فأغنى الإنتاج النقدي العربي أيّما إغناء. ولقد كان من علامات شغفه الأصيل بجديد المعارف وتحولات النقد أنه- خلال زيارة لي في أوكسفورد في التسعينات الماضية- ما كاد يستقر في جلسته، هو ونبيلة، حتى قال لي: " ما الجديد في النقد هنا الآن؟ ما الذي يشغل الناس"؟ وما كدت أبدأ الإجابة حتى قال:" خذنا إلى أفضل المكتبات في هذه المدينة." وفي بلاكول قضى سويعات امتزجت فيها الدهشة بالشهوة، والتعطش بالارتواء، والتأكّد بالتزوّد.

- ٣

وإن له عليّ لَيداً وفضلاً لا يُنسيان. كان من تجلّيات حماسته للاكتناه والسعي إلى جديد المعرفة أنه ألحّ عليّ لأسابيع عديدة في أوائل الثمانينات من القرن الماضي أن أسلّمه أبحاثاً كنت قد نشرتها باللغة الإنجليزية ليعهد لمترجم بترجمتها فينشرها بالعربية. وقد فعل برعاية لا مثيل لها. ثم ازداد إلحاحاً على أن أنجز كتاباً، لم أكن وقتها أنوي إنجازه، استكمالاً لما كنت قد نشرت وكتبت. وتبنّى المشروع بروح مدهشة الحماسة والوفاء والعون، وقال لي: "أريد أن تنهي هذا الكتاب ليصدر وأنا ما أزال في موقع المسؤولية في الهيئة العامة لكي أوليه ما يستحقه من عناية". ولقد فعل، وأولى كتابي الرؤى المقنّعة كل ما كان ضرورياً لإنجازه ونشره .

وكان في حماسته وتفانيه في عمله نموذجاً لي ولغيري. فقد ألحّ، أثناء ندوة للنقد في صنعاء ضمّت نخبة النقاد الحداثيين، أن نؤسس رابطة عربية للنقد الأدبي، ووضعنا أسس العمل لإخراجها إلى النور، وحين رأى بعد ذلك بقليل تقاعساً من البعض، وتردداً من آخرين، أعلن تأسيس الرابطة المصرية التي أفنى الكثير من وقته في تحويلها من رابطة محلية إلى منتدى يجول في ندواته عدد من كبار النقاد من العالم الرحب. وكان يحثني شخصياً ويحثّ غيري ممن يقيمون في الغرب ويعملون في جامعاته على أن يعمّقوا الروابط مع نقّاده ويجتذبوهم إلى المشاركة في الندوات التي تعقد مرة كل عامين. ولقد كانت ندواته هذه بين

أكثر ما عرفته من نشاطات ذات أبعاد عالمية فعلاً في العالم العربي. وكان يجهد لدعوة الكبار ويسعى إلى توفير كل ما يحتاج إليه ذلك من جهد ومال، دون أن يعاني لحظة واحدة من عقدة الدونية بإزاء كبار النقاد في الغرب، فلقد كان يحتفي بالناس سواسية، ويخصهم بالعناية دون مبالغة في الحفاوة بالغربي لأنه غربي (كما رأيت عرباً غيره يفعلون خلال عقود من الاختلاط بهؤلاء وهؤلاء).

— ٤

سامقاً عرفت عز الدين، وسامقاً في الذاكرة سيبقى. في لين نفسه وصلابتها، وفي تواضعها وكبريائها، وفي قدرته على المرح الشبابيّ في آن، واتخاذ سيماء الحكمة المكتهلة في آن. كان نهماً لاكتساب المعرفة، فياضاً بها، ولوعاً بالتأسيس والسعي إلى التنمية والتطوير حيث رأى ذلك ممكناً، أو التأسيس لجديد آخر حيث بدا له ذلك محالاً. ولقد أسّس ما بنى عليه آخرون بعض شواهقهم ، وبنى هو عليه في الوقت نفسه، لنفسه، شواهق لا تقلّ ديمومة ورسوخاً وبقاء. وسيظل تأسيسه، مع صحبه المقرّبين مثل جابر عصفور وصلاح فضل، لـ **فصول** واحدًا من الإنجازات الحاسمة في بناء هيكل للنقد الأدبي صلّى وما يزال يصلّي في محاريبه أكثر المبدعين ولعاً بالعلم والفكر النيّر والابتكار والإثراء. لقد كانت **فصول** محورَ انعطاف ونقطةَ ارتكاز، في آن واحد، لأكثر المراحل غنى وإخصاباً في تاريخ النقد العربي المعاصر، وأعظمها فاعلية في ترسيخ حداثية النقد وما بعد حداثيته.

— ٥

الموتُ، قلتُ، يعيد ترتيب الوجوه، وترتيب الأولويات. ولأنه كذلك، أود أن أستدعي لمحتين جميلتين من عز الدين تبرزان جانبين من إنسانيته الرحبة، قد يكونان أقرب إلى التعارض مما هما إلى التناغم. لقد كان يوليني شخصياً أجمل ما يمكن أن أتوقعه من صديق وشريك في دروب المعرفة، وكان ذلك يتجلى في التشاور المنتظم بيننا حول الندوات التي كان يعقدها، وأثناء حضوري لتلك الندوات، وفي معارض أخرى عديدة. ولا أذكر أنه خيّب لي أملاً أو ردّ لي طلباً خلال سنوات لقاءاتنا العديدة، إلا مرة واحدة رأيت فيها تلك الروح اللينة الودود تتحول فجأة إلى صرامة قاطعة. كنا قد وصلنا جماعاتٍ إلى مقرّ ندوة يعقدها، وتوزّعنا فور وصولنا كلّ يطلب غرفته. وكان مقر الندوة متواضعاً نسبياً في وسائل الراحة التي يقدّمها، وترف الغرف التي ينزلها الزائرون. ووجدت نفسي مواجهاً فجأة بشكوى قاسية من صديقة تحضر الندوة من مستوى الراحة في الغرفة التي خصصت لها. وكان ما وصفته لي فعلاً أقلّ مما يمكن أن يتوقعه المرء في حالة كهذه، دع عنك ما تتوقعه امرأة اعتادت على ترف الحياة، وجميلة أيضاً. ووجدتني محرجاً لأن ما وصفَته لم يكن صورة لما أنا نزيل فيه، فلقد كنت في رخاء حقيقي بالقياس إلى ما تقوله. اتصلتُ بإدارة المقر أسأل عن إمكانية تغيير غرفة الصديقة الناحبة، فأبلغتُ أن توزيع الغرف ليس من شأنهم، وأن هناك عدداً قليلاً من الغرف المتميزة مخصصاً لضيوف بعينهم، ولا مجال لتخصيص غرفة لمن لم تخصص له من

قبل المسؤولين. وحين سألت: "من هم المسؤولون لأتحدث إليهم؟" قيل لي إن المسؤول عن توزيع الغرف هو الدكتور عز الدين إسماعيل.

- "حسناً"، قلت. وشعرت أن المشكلة قد حُلّتْ، فأنا أعرف أن لي دالّة عند عز الدين، ولن يقول لي لا في أمر بسيط كهذا.

حين اتصلت به وشرحت له الأمر، أجابني بلطفه المعتاد أولاً، موضحاً أن الغرف موزّعة، وليس هناك غرف غير مشغولة بعدُ للتبديل. وبسذاجة الشهامة المؤمّلة قلت له: "آه، ليس هناك مشكلة، أنا أعطيها غرفتي وأنتقل إلى غرفتها".

وفاجأني تماماً رجل صارم قاطع النبرات يلقي عليّ موعظة في احترام أقدار الناس، ويرفض رفضاً عجيباً أن يسمح بحدوث ما اقترحته. وقال لي: "حين تنجز صديقتك هذه ما أنجزته أنت، يحق لها أن تشغل المكان الذي تشغله أنت". وأدركت أن الشهامة الساذجة لا تجدي في مواجهة الحكمة المسفسطة.

في وجه آخر من شخصيته، رأيت فيه نبل الروح الأصيلة التي أعرفها في أطيب من عرفت في ريفنا الجميل قلباً، والعناد الأبيّ الذي أعرفه في أبناء جبالنا الشمّاء. كانت سنوات من العمل المشترك والصداقة والأخوة بينه وبين واحد من أخصّ المقربين إليه قد انتهت إلى قطيعة سوداء.

ولقد كانت القطيعة مصدر أسى عميق لي شخصياً، فقد كان كلاهما صديقاً عزيزاً تربطني به أواصر المودة والمحبة. وإضافة إلى هذا البعد الشخصي، كنا في تلك السنوات، مع عدد آخر قليل من الصحب، نكاد نشكّل أسرة تنامت بين أفرادها مشاعر الشراكة في عمل ثقافي جديد نرى فيه طاقات كبيرة لإثراء الثقافة العربية. وقد دفعني كلا هذين البعدين إلى السعي كلما أتيحت لي فرص اللقاء بالصديقين المتخاصمين إلى بناء جسر لإمكانية اللقاء والتصافي بينهما. لكن الجراح كانت من العمق بحيث إنني كنت أنكفئ دون أن أشعر باليأس. وكان لكل منهما وجهة نظره وأسبابه وتأويلاته لأسباب القطيعة ونتائجها، وكنت أحترم كلا وجهتي النظر ولا أميل إلى جانب أيهما. في عز الدين أحسست بأن المرارة والشعور بالجحود كانا عاملين كبيرين في تشكيل موقفه الصلب الرافض لأية محاولة للتقارب. ورأيت في ذلك منفذاً، وبدا لي الجانب الإنساني الرقيق الذي يتحجب بالعناد والرفض. ذلك أن أجمل ما فينا، نحن بني البشر، هي مكامن ضعفنا. إنها بؤر إنسانيتنا ومشاعرنا الحميمة وقدرتنا على الصفح والاستغفار في آن واحد. ولولا أن فينا هذه المكامن للضعف لما كانت حواء أكلت التفاحة، ولا استطاعت أن تغري آدم بأكلها، ولما كنت أجلس الآن أكتب عن مكمن الضعف الجميل في إنسان يشي معظم ما فيه بالصلابة والقوة والمناعة.

في جلسة سمر مع عز الدين شاركني فيها الصديق محمد بنيس خرجنا بما يمسح جرح المرارة والإحساس بالجحود والنكران، إذ اقترحنا محمد وأنا أن نصدر كتاباً تكريمياً لعز الدين في عيد ميلاده السبعين الذي كان غير بعيد آنها، يسهم فيه صديقنا العزيز، ونشترك محمد بنيس وأنا في تحريره، كما اقترحنا أن تقوم فصول بشكل ما يتفق عليه فيما بعد بمبادرة احتفاء. ومع تموجات الفكرة والشجن رأيت جذع السنديان الجبلي يتمايس للنسيم رويداً رويداً، وأبصرت غصناً وارف الأوراق ينبت في الصخرة الصماء.

وعرفت أن أجمل ما في الإنسان ضعفه، وأن جرح الجحود لا يشفيه إلا بوح الاعتراف.

- ٦ -

سامقاً، وعميقَ الجذور في التربة التي منها انبجس، وناصلّ العنق لاستشراف ما بعدها من آفاق، كان عز الدين.

وسامقاً سيبقى.

عزّا لا للدين، بل للفكر والثقافة والتجدد والصداقة. وستبقى نبيلة معنا تجلو لنا وجهه الضاحك الودود كلما بدا أن غبار الزمن يهوّم من حوله منذراً بالقرار.

وناصعاً سيبقى.

عز الدين إسماعيل

-

شهادة


عبد السلام الشاذلي

(أ) كانت نبراته الصوتية التي استمعنا إليها لأول مرة في إحدى الندوات الأدبية بالجمعية الأدبية المصرية، في مطالع الستينيات، تذكرنا بالإيقاع الصوتي العميق لنبرات طه حسين التي كنا نستمع إليها في ريفنا البعيد عن طريق المذياع أولاً، وفي أخريات محاضراته بالدراسات العليا بجامعة القاهرة لاحقًا.

وأخذت أبحث عن بعض مؤلفاته، فقرأنا له أول ما قرأنا كتابه ذا المسح الموسوعي للنظريات الأدبية والنقدية حول فنون الأدب المختلفة، وهو كتاب **"الأدب وفنونه"** (١٩٥٥)، وأعجبنا كثيرًا بقدرته الفائقة على عرض القضايا الأدبية والموازنة بينها وجهوده التفسيرية المختلفة لها، بنوع من الحياد الموضوعي المرن حينًا ومن الحسم الدقيق لها في أحايين كثيرة ولعل في حسمه للفروق الدقيقة بين معنى الصورة الأدبية في كل من الشعر القديم والشعر الحديث والمعاصر كانت من أهم ملامح المواقف النقدية المبكرة له.

ولقد قرأت سطور كتابه الأول هذا في ضوء حضور ذاتي في مخيلتي لصورة مؤلفه الذي اتسم ببسطة في الجسد وعمق في نبرات الصوت، وملامح جبهة تحمل نظرات حانية تشع من عين أليفة بالبشر والأشياء، لتمنح الثقة لمن حوله.

حاولت المواظبة على الحضور إلى الأمسيات الثقافية للجمعية الأدبية المصرية، وكان مقرها بشارع قولة بحي عابدين قريبًا من شارع خيرت بحي السيدة زينب. الأمر الذي جعلني أول القادمين إليها في مساء كل ثلاثاء، وهو الأمر نفسه الذي دفع المرحوم الكاتب الكبير فاروق خورشيد، الذي كان منكبًا في الصياغة النهائية لسيرة سيف بن ذي يزن صياغة روائية معاصرة، يخشى أن أكون مبعوثًا من جهة ما، ولولا تأكيد أستاذنا/ **شكري عياد** لهويتنا كطلاب بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة، لفاروق خورشيد ولعز الدين إسماعيل ما تواصلنا أدبيًا مع الحياة الفكرية والثقافية التي كانت الجمعية الأدبية المصرية حريصة على تأكيد منحى التأصيل للثقافة العربية في ضوء التيارات الأدبية العالمية. وكانت صقة

"**المصرية**" توحي بشيء ما من الربط بين الأدب وبين الوطن وهو اتجاه كان يؤكد عليه شيخ الأمناء: أمين الخولي في درسه البلاغي لطلابه بالجامعة.

وكما كان تأكيد فاروق خورشيد على مسعاه في تأصيل فن الرواية في جذور الثقافة العربية، ما يمنحنا الأمل بأننا نسير في الطريق الصحيح في عملية التوفيق بين الوجدان الفكري — الأدبي والحس الوطني في آن معًا.

وفي ضوء هذا الإدراك الخفي، ذهبنا نقرأ النتاج الأدبي لأعضاء هذه الجمعية وفي مقدمتهم بالطبع **شكري عياد**، وعز الدين إسماعيل، وأحمد كمال زكي، وفاروق خورشيد، وكل النتاج الشعري والنقدي لصلاح عبد الصبور والذي أهداني عز الدين **إسماعيل** بعض مؤلفاته من مطبوعات الجمعية وهو كتابه "**ماذا يبقى منهم للتاريخ؟**" وهو دراسة عن جيل الرواد من أدبائنا الكبار: **العقاد — المازني — طه حسين...إلخ**. وكان لهذا الكتاب أكبر الأثر في التمهيد لدراستي عن مناهج دراسة الأدب في دراستي للماجستير في مطلع السبعينيات.

(ب) حاولت أن أفهم رسالة الدكتوراه **لعز الدين إسماعيل** "**الأسس الجمالية في النقد الأدبي**" (١٩٥٥) في ضوء محاولات التأسيس العلمي لثقافة أدبية تنزع إلى التأصيل وتأكيد الهوية القومية، في مجال معرفي غاية في الخصوصية وهو مجال النقد الأدبي العربي القديم.

كان كتابه الأول "**الأدب وفنونه**" أكثر بساطة وأشد سلاسة للقارئ الناشئ، وكان مؤلفه يمضي مع قارئه، وكأنه يصاحبه في رحلة بزورق صغير وسط بحيرات هادئة الموج، **أما** كتابه الثاني "**الأسس الجمالية**"، والذي ظهر في العام نفسه (١٩٥٥)، كان يبدو لنا كأنه سفينة حربية مدرعة عبأها صاحبها بكل الذخائر المعرفية – الجمالية لخوض معركة كبرى، ليصل إلى هدف استراتيجي، وهو كسب الأرض وتهيئتها لنوع جديد من الأدب والنقد معًا، ومن هنا كانت المساحات الشاسعة في عرض النظريات الجمالية من أفلاطون وأرسطو حتى كانط وهيجل " Hegel " وما بعدهما من أصحاب النظريات الجمالية الكنطية، أو الهيجلية الجديدتين عند كل من المفكر الجمالي الإيطالي كروتشة، أو المفكرين الجماليين الإنجليزيين "**بوزنكيه** (Bosanquet (B)) أو **هوربرت ريد** (Read (H))" وغيرهما من النقاد الأمريكيين الجدد كرنيه ولك (Wellek(R)) واستوفر(Sotouffer(R)) وأمثالهما، كانت كل تلك العروض من أجل أن يكسب عز الدين — على حد تصريحه لنا في مناسبات شتى — قارئًا صبورًا يصل إلى مغزى كتابه في فصوله الأخيرة التي يفرق فيها بين أعمدة الشعر السبعة في النقد العربي القديم كما رصدها المرزوقي في مقدمته الشهيرة لشرحه لحماسة أبي تمام وبين أعمدة الشعر المعاصرة السبعة أيضا التي رصدها الناقد الأمريكي المعاصر "استوفر" والتي كان صلاح عبد الصبور يحاول تجسيدها الفني في شعره الجديد بناءً على فهم عز الدين للفروق بين كل من شعر المعنى وشعر التجربة في ضوء منجزات الشعر الأوروبي المعاصر عند كل من الشاعر الألماني ريلكه والشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت.

ولم نفهم هدف عز الدين من كتابه "**الأسس الجمالية**" إلا بعد قراءات عدة له وتحت إرشاده الخاص وتوجيهه لنا عندما التقينا به شخصيًا، وذلك عندما توجهنا ذات يوم إلى منزله بحي الزمالك في صيف عام ١٩٧٢، لأقدم له نسخة من أطروحتي للماجستير عن

"الأسس النظرية الحديثة في مناهج تاريخ الأدب العربي " واستقبلني بحفاوة بالغة، وكأنه قد استرجعت ذاكرته شخصي منذ عقد من الزمان بالجمعية الأدبية المصرية، والذي لم يكن بعيدًا عن الاهتمام العميق بالمنهجية الأدبية.

وكنت قد استوعبت جهود عز الدين في مشروعه النقدي الذي عبر عنه في كل من كتابيه الرائدين: أ-التفسير النفسي للأدب - ب - الشعر العربي المعاصر وقضاياه الفنية والمعنوية، وغيرهما من أعماله النقدية الرائدة، التي تكون بها وعليها أبناء جيلي من كتاب مصر ونقادها.

(جـ) ألفت أذني السماع لنبرات عز الدين ذات الرنين الذي يذكرني بنبرات **طه حسين** وطريقة إلقائه المتميزة، وذلك عندما بدأ يثني على منهج دراستي للماجستير والجهد المبذول فيها حيث كان عضوًا في لجنة مناقشتها بمشاركة الناقدين الكبيرين: **عبد العزيز الأهواني** وعبد المحسن طه بدر، وظل زملائي وأفراد أسرتي يحفظون حتى يومنا هذا بعض عباراته الآسرة حول منحى البحث وطبيعة الباحث الذي - على حد وصفه - لا يكتفي (بجذر الأشياء بل يبحث عن جذر الجذر)، وعدلهما في صياغة أخرى واضعًا لفظ "الأس" بدلاً من "الجذر"، وهما مصطلحان رياضيان، لم أعرف سر تمسكه بهما، إلا عندما أضاء لنا نجله العزيز: **خالد عز الدين** في ذكرى الأربعين لرحيل والده، مدى ما كان يتمتع به **عز الدين إسماعيل** من حب للمنهج الرياضي، وعشقه للرياضيات عمومًا، الأمر الذي كان يجعله يتأمل البناء الموسيقي للشعر المعاصر كحب غريزي، كان ينسجم وميله الفطري للرياضيات.

كما شرفني **عز الدين إسماعيل** مرة أخرى عندما أسهم في مناقشة أطروحتي للدكتوراه: "شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة بمصر (١٨٨٢-١٩٥٢) وذلك في نهاية عام (١٩٧٧) بمشاركة أستاذتنا الجليلة **سهير القلماوي** و طه بدر وكانت سعادته بموضوع الدراسة ومنهجها، والجهد المبذول فيها موضع سعادة العمر، ولاسيما عندما ذهبت إليه في اليوم التالي لمناقشتها لمقابلته بمكتبه بكلية الآداب جامعة عين شمس، وكان يعمل وكيلاً للكلية وقتئذ - فيما أظن - وقابلني بترحاب جم ومودة غامرة، وهو يبتسم ابتسامته الصافية الصادقة دائمًا، وأجلسني بالقرب منه بعد أن وقّع على التقرير الذي يرفعه أعضاء اللجان المناقشة لإدارة الكلية، وهمس في أذني:

- سأنصحك نصيحة أرجو أن تعمل بها.
- تفضل.
- جرب كتابة الرواية، إنني أحس بإمكانية أن تكون كاتبًا روائيًا في يوم ما.

وكانت هي نفسها نصيحة كل من أستاذتي **سهير القلماوي وشكري عياد**، ومازلت احتفظ بملاحظاتهما على بعض أعمالي الإبداعية الأولى مكتوبة في كراسات للقصص والمسرحيات التي كانت من ابداعات سني الدراسة الجامعية الأولى.

لكن مع مرور الزمن، كانت هناك حكايات أخر حول الواقع العربي المرير وخاصة في مدرجات التعليم الجامعي في وطننا العربي عمومًا تسرد صراعًا آخر من نوع مختلف حول قصة الأجيال في الواقع لا في الخيال الأدبي وستظل صورة **عز الدين إسماعيل** صورة محورية

في مجمل خطوات هذه القصبة ومحاورها التي يمكن أن أطلق عليها اليوم القصة أو الرواية التربوية لجيل ما بعد نكسة عام ١٩٦٧ وهو الجيل الذي حاول أن يتجاوز آثارها بالأفعال لا مجرد الأقوال.

(د) كان عز الدين إسماعيل مهتمًا بالآداب العربية المعاصرة في بعض أقطارنا العربية فكتب عن الشعر العربي المعاصر في كل من السودان واليمن. وشاء القدر أن أعمل فترة طويلة من حياتي العلمية بجامعة صنعاء وغيرها من الجامعات اليمنية الأخرى، وكان عز الدين إسماعيل أستاذًا وزميلاً وصديقًا حميمًا للشاعر اليمني الكبير عبد العزيز المقالح، وشهدتُ في مناسبات عدة وفي مناقشات عديدة، معنى الأستاذية والصداقة في شخص عز الدين إسماعيل، الذي لا يرغب أن ينفضّ مجلسه دون أن يكون مفيدًا علميًا لمن حوله، ولقد شرفني مرات بزيارته لي بمنزلي بصنعاء، وكان وقتها يعيش بعيدًا عن زوجته الفاضلة أستاذتنا/ نبيلة إبراهيم، وجلس في الشرفة متطلعًا ومتأملاً لجبال اليمن الشاهقة، وأخذ يهيم في الخيال البعيد، فبادرته بالسؤال:

- فيم تفكر الآن؟
- الدكتورة نبيلة في السعودية ولا بد من الاطمئنان عليها هاتفيًا الآن
- ضحكت، فتبسم بسمته الدافئة وأخذ يشعل سيجارته. ثم قال هيا بنا لقد حان الآن ميعاد المقيل(*) عند الدكتور عبد العزيز...

وكانت له فيه جولات وصولات حول معنى جماليات السؤال والجواب، ودوافعه لكتابة كتابه الفريد حول: "نصوص قرآنية في النفس البشرية"، وكيف دُفع إلى كتابته دفعًا عندما تجداه ذات يوم بعضُ الباحثين، بأنه من أهل الحداثة الأوروبية وأنه لا يقدر على تناول مثل هذه الموضوعات، فكان كتابه الرائع والممتع. وكانت ثمة قضية أخرى تؤرقني، بسبب استغلال بعض ذوي النزاعات القومية الضيقة لمعنى الإقليمية في دراسة الأدب كما كان ينادي بها أمين الخولي، وهو أمر كان يزعج بعض إخواننا العرب هنا أو هناك، وشرح عز الدين منهج الأدب المحلي في درس أمين الخولي عن "الأدب المصري" بأنه دعوة إلى تعميق الدرس الأدبي في بيئاته المختلفة التي لا تفصل بين عناصر الوحدة وعناصر التنوع في تاريخ الأدب العربي عبر العصور، وقدم عز الدين هنا درسًا منهجيًا رائعًا. كما كانت لمناقشته الأطروحات الجامعية هنا وهناك الكثير من الدروس المستفادة، ومنها ما شهدناه في مناقشته لرسالة علمية بجامعة صنعاء حول خصائص شعر المتنبي، عندما نصح صاحبها بإمكانية دراسة شعر المتنبي في ضوء نظرية كونية — وجودية تستمد عناصرها — دون أن يصرح — من نظرية هيدجر عن الشعر والإفصاح عن الوجود.

وفي حفل الغداء الذي أقيم تكريمًا له كان ثمة حديثٌ نقدي عن هيدجر وهلديرلين وماهية الشعر.

وقد أقام له المركز الثقافي المصري بصنعاء حفل تكريم، شهده الشاعر السوري الكبير سليمان العيسى، الذي كان يتأمل بعض أوراق زهور حديقة المركز فداعبتُه مرددًا بعضًا من شعر الشاعر العربي القديم:

تَمَتَّع من شميمِ عَرارِ نَجْدٍ ∴ فَمَا بعدَ العشيّة من عَرارِ

وحذفت الذاكرة لفظة "شميم"، فأسعفنا بها عز الدين بسرعة فائقة، على الرغم من أن نظره كان متجهًا صوب شيء آخر، لكن أذنه الموسيقية كانت يقظة لإيقاع الشعر، هذا الشعر الذي ظل يرى أن كل الطرق تؤديه مهما طال أمد المسافات والأزمنة البشرية به.

(هـ) وكان حديثي إليه هاتفيًا طقسًا سنويًا أو نصف سنوي، أشعر بأنني ارتكبت ذنبًا إن لم أتصل به، وكان قد كوّن الجمعية المصرية للنقد الأدبي بناءً على توصية من ندوة نقدية عقدت بجامعة صنعاء في ربيع عام ١٩٨٧، وكان لي شرف حضورها، واعتبرت نفسي عضوًا بها بحكم مشاركتي في نشأتها الأولية، وهي الجمعية التي حاول عز الدين إسماعيل الارتقاء بها من خلال عقد العديد من الندوات المحلية والعالمية حول قضايا النقد والبلاغة المقارنة وفي آخر هذه المؤتمرات بدأ عز الدين إسماعيل يشعر بالتعب والإعياء فذهبت إلى بيته للاطمئنان عليه، وكنت خارجًا من مبنى الهيئة العامة للكتاب ومعي بعض نسخ من كتابي الجديد "**تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر**" وكان بيته بالزمالك قريبًا مني فعزمت على أن يكون أول إهداء من أول نسخة أتسلمها أن تكون بين يديه خاصة وأن دراستي تبدأ من تأملاته حول دلالة المدينة في الشعر العربي المعاصر، أخبرني حارس العمارة أن عز الدين صعد إلى سكنه وهو يتكئ على أكتاف نجله خالد عائدين من المستشفى، حاولت الصعود والالتقاء به ولكن زوجته الكريمة أستاذتنا الدكتور/ نبيلة أخبرتني أن الأمر صعب وأنه في حالة لا تسمح باللقاء أو الحديث فشعرت بأن الأرض تدور بي وأن ثمة أمرًا خطيرًا قد ألمّ بأستاذنا وأخذت مني نسخة من كتابي لتقدمه له.

اتصلت به في اليوم التالي كان صوته يوحي بنبرة أخرى مختلفة، لكنه تمالك نفسه، وأخذ يخبرني بأنه تصفح الكتاب، رغم مرضه الصعب، وأنه سعيد به، وأنه سيضع عليه ملاحظاته كعادته مع كتبي، سألني عن أولادي، وكان دائم السؤال عنهم لكن الصوت كان مختلفاً كان صوت الوداع الأخير، كان فيضًا من محبة غامرة يملأ كونه الداخلي بعناق مع الأدبية، وكأنه نشيج البجع الأخير. تاركا هامشًا عميقًا من الأسى في قلب كل من أحبوه حبًا خالصًا.

الهوامش :

(٥) وقت قضاء القيلولة في المجتمع اليمنى، وهو بمثابة تجمع للمناقشة والمسامرة العامة من بقايا التقاليد العشائرية المتوارثة وفيه تحل كثير من القضايا الاجتماعية والثقافية .



عز الدين إسماعيل:

المختنق بالحكمة



سعيد الوكيل

"لم ينكر يوما دنيانا الجهمة
أو يتململ تحت سياط النقمة
والبسمة كانت في عينيه سِمَة
وأتى من ينعيه ذات صباح
يذكر أنْ قد مات
مختنقا بالحكمة"
عز الدين إسماعيل

حين زرت أستاذي للمرة الأولى، وعلى الرغم من أن بيته قابع على النيل، اكتشفت أن البيت يتجمل بصاحبه ، لا بموقعه. في تلك الزيارة رأيت حفيده يعبث في شعر جده الفضي الجميل. كان ذلك العبث مفاجأة، كأنني تصورت أن عز الدين إسماعيل كائن ينِدّ عما نخوض فيه — نحن البشر الفانين — من عبث وسواه.

هذا التصور الذي صنعه الناس له يكشف عما له من "كاريزما" جعلتنا نراه كيانا اعتياريا تحوطه مهابة لا تضارع، أكثر من كونه إنسانا يماثلنا في أشياء كثيرة. لم يكن غريبا ـ إذن ـ أنه حين فكرت مع جمال الغيطاني وعزت القمحاوي في إعداد ملف تذكاري بمناسبة بلوغ أستاذي السبعين أن اتفقنا على أن يكون عنوان الملف "عز الدين إسماعيل مؤسسةً". ومن الطريف أنه حين طلبنا من زملائه وتلامذته ورفاقه أن يكتبوا، تلقينا من الدكتور محمد عبد المطلب مقالا بعنوان "الرجل المؤسسة"، كاشفا عن نوع من الاتفاق بين كثيرين على كنه الرجل، فكان أن عدلنا إلى تسمية الملف: "عز الدين إسماعيل صانع الأفكار والمؤسسات"، وخرج العدد في الثامن عشر من أبريل عام ١٩٩٩م،

وهو بهذا أتى متأخرا حوالي شهرين؛ إذ إن ميلاده كان في التاسع والعشرين من يناير عام ١٩٢٩م. وبين لحظة الميلاد تلك ولحظة وفاته في أول فبراير من هذا العام ٢٠٠٧م؛ أي على امتداد ثمانية وسبعين عاما، كانت إنجازات الرجل تثبت أنه مؤسسة وصانع مؤسسات.

صحيح أن إنشاء جمعية عربية للنقد الأدبي كانت حلم كثيرين، لكن حماس عز الدين إسماعيل وشخصيته النقدية المتألقة ومهابته الطبيعية وقدرته التنظيمية العالية وروحه الباحثة عن الأصيل المتجدد، كانت وراء دعوته زملاءه ورفاق دربه إلى تكوين جمعية نقدية في كل قطر عربي، ولكن تلك المحاولات تعثرت، بينما التأمت أركانها على يديه في مصر، فكان أن أسس الجمعية المصرية للنقد الأدبي في عام ١٩٨٨م، وظلت ـ ولا تزال حتى هذه اللحظة ـ تعقد ندوات أسبوعية لا يستطيع المرء – إذا رصد برامجها على امتداد السنوات – إلا أن يعجب من هذا الزَّخَم النقدي والاحتواء المدهش للواقع الثقافي العربي ولكل منجزات الفكر العالمي في مجال النقد الأدبي والثقافة بوجه عام. هذه الجمعية التي جمعت بين أعضائها مصريين وعربا من النقاد والباحثين، لم تلبث أن تفتق عن كيانها العظيم مؤسسة أخرى لم تستطع الدولة بكل قدراتها أن تصنع مثيلا لها؛ أعني مؤتمر النقد الدولي، الذي يُعد متفردا على مستوى العالم في موضوعه وفي استمرار مسيرته. فها نحن شاركنا في المؤتمر الرابع منذ شهور قليلة، وهو المؤتمر الذي غاب عنه الأستاذ لأول مرة بعد أن منعه المرض، وما كان شيء ليمنعه سوى ذلك الشيء القاهر حقا. وبعد المؤتمر بأيام كان الوداع.

لن أنسى ماحييت موقفا له في المؤتمر الأول حين دار بيني وبينه حديث – في أثناء عمل اللجنة المنظمة للمؤتمر – وكانت شهور قد مضت أثناء الإعداد، وكنا ـ آنذاك كما كان يقول ـ "على فيض الكريم"، وهو يحاول أن يجد تمويلا لهذا المؤتمر الطموح، بينما كنت على وشك أن أصاب بالإحباط؛ إذ نكتب الرسائل البريدية والإلكترونية ونخاطب النقاد على امتداد البسيطة في الشرق والغرب حتى أستراليا وجنوب أفريقيا، ولا تزال الأبواب مغلقة أمام التمويل، وخاصة أنه رفض رفضا قاطعا أن يكون لوزارة الثقافة دور في التمويل. حين سألته: ماذا لو لم يتوافر التمويل؟ هل سيضيع جهدنا ووقتنا سدى ويُلغى المؤتمر؟ فأجاب بما عرفنا عنه من ثقة وبساطة وإيمان: "سأبيع مما أملك ما يفي بالغرض". صمتُّ وزملائي من أعضاء اللجنة المنظمة للمؤتمر، وامتلأنا عزما وتصميما، فقد كان سخاؤه على ما أنجز من أعمال ومؤسسات أمرا جليا لكل قاص ودان. وكان أن توالت المؤتمرات بدءا من عام ١٩٩٧ لترصد أهم التحولات التي طرأت على النقد الأدبي في العقود الأخيرة من القرن العشرين، واستمر هذا الجهد بحضور جموع من خيرة نقاد مصر والعرب والعالم، بحيث أتيح التقاء كل تلك العقول في مؤسسة واحدة، يتوج جهدها بإصدار أعمال المؤتمر في مجلدات أنفق الأستاذ فيها من عمره أياما طوالا يراجع ويدقق ويتابع جهد تلاميذه ورفاقه، كما أنفق من طاقته الكثير لأجل إنجاح تلك المؤسسة، حتى إن مرضه الأخير اقترن بجهده المتواصل قبل المؤتمر الرابع مباشرة. ولعل نظرة إلى محور كل مؤتمر تكشف عن وعيه العميق بكل مجال نقدي جديد على مستوى العالم.

هاتان المؤسستان العريقتان (الجمعية والمؤتمر) ليستا في رأيي سوى صدى عميق لمؤسسة بدأت قبلهما بكثير. إنها مجلة "فصول"؛ تلك الدورية النقدية المتخصصة في النقد الأدبي ، التي أسسها في عام ١٩٨٠م، ورأس تحريرها أحد عشر عاما، ولا تزال مستمرة يدفعها من روح الرجل المؤسس، ما لا يغيب حتى مع انقضاء الأجل.

ولعل شهادة الدكتور صلاح فضل تكشف عن جانب من جوانب تلك المؤسسة العريقة، حيث يقول: "كان تأسيس مجلة فصول، بالاشتراك التاريخي الحميم الذي لا يمكن فضه، مهما كانت التقلبات، مع جابر عصفور وصلاح فضل، وبرعاية الشاعر العظيم صلاح عبد الصبور وتعاون اعتدال عثمان، هو النقطة الحاسمة في بلوغ مشروع عز الدين إسماعيل النقدي إلى ذروته الفعالة ودخوله الحياة العامة التي لم يكن يصبر على بلادتها والتي ورّطناه فيها قسرا طيلة عقدين من الزمان، فقد استردت مجلة فصول للفكر النقدي عافيته وللدور المصري طليعيته، وللثقافة العربية قدرتها على المبادرة. وكانت مثابرة عز الدين إسماعيل النموذجية، كما كان لنظرته الثاقبة للأفق المصري والعربي ونفسه الطويل في المتابعة والتنمية والتنشيط إبان فترة الجزر القومي التي شهدت انكماش المشهد الثقافي في مصر إلى أدنى مستوياته، كان لكل ذلك أثره البالغ في إعادة الحياة إلى الجسد المسجى" (أخبار الأدب، ع٣٠١، ص ٣١).

هذا الجهد الفائق تجلى بصور أخرى في أعمال لا تنبتُّ عما حداه إلى إنجاز المؤسسات السابقة، وفي هذا السياق يشار إلى تأسيسه ثلاث مجلات في ثلاثة أعوام متتالية هي: مجلة إبداع عام ١٩٨٣، ومجلة عالم الكتاب عام ١٩٨٤، ومجلة القاهرة عام ١٩٨٥، كما أسس معرضين مهمين كذلك في عام ١٩٨٤، وهما المعرض الدولي لكتاب الطفل بالقاهرة، والمعرض الدائم للكتاب في الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكذلك أدخل نظام المكتبة العامة المحمولة إلى مناطق القاهرة الكبرى النائية. هذه الأعمال المتنوعة اقترنت بعمله رئيسا للهيئة العامة للكتاب، لكنها كانت كاشفة عن المثقف الذي لا يفصل الفكر عن الفعل، أكثر من كونها كاشفة عن القدرة الإدارية لرئيس هيئة ثقافية.

لكن الرجل لا تتوقف إنجازاته عند صناعة المؤسسات؛ فهو نفسه مؤسسة نقدية وإبداعية مكتملة الأركان غنية إلى أقصى الحدود. ويكفي هنا أن نشير إلى أن له أعمالا إبداعية بديعة لم تأخذ حقها الكافي من الاهتمام، فقد كان أكثر المتحمسين شعريا للإبيجرام حتى عرّف الناس به وعُرف به، فأنجز ديوانه "دمعة للأسى .. دمعة للفرح"، كما كتب نصا أوبراليا شعريا هو "السلطان الحائر" المأخوذ عن توفيق الحكيم، وله في المسرح الشعري مسرحية مهمة جديرة بكل اهتمام هي "محاكمة رجل مجهول".

ولم يغفل عز الدين إسماعيل الترجمة، فأنجز أعمالا رصينة تعد المقدمات التي كتبها لبعضها بمثابة أعمال نقدية لا يستهان بها، ومن تلك الترجمات: رحلة إلى الهند، للروائى الإنجليزى آى إيه فورستر، والسفينة ديربنت، للروائى الطاجيكى يورى كريموف، ومقدمة فى نظرية التلقى، لروبرت هولب، ونظريات الخطاب: مقدمة نقدية، لديانا مكدونيل، وكتاب فرديناند دى سوسير: دراسة فى نشأة الألسنية وعلم العلامات وتطورها فى الفكر الحديث، لجوناثان كلر.

أما كتبه النقدية التي تصل إلى حوالي عشرين عملا، فإن معظمها يبدو رائدا في بابه، فريدا في صياغته، مرهقاً لمن يدخل من الباب نفسه بعده. ويشير إلى بعض تلك الكتب صلاح فضل بقوله: " لقد عرفت عز الدين إسماعيل ذا القامة الشامخة عن بعد أولا، عندما قرأت كتابه العملاق عن "الأسس الجمالية للنقد العربي" بما تجلى فيه من توظيف الفكر الفلسفي الجديد لإعادة قراءة التراث الأدبي القديم. وهذه الحركة التي مافتئ يقوم بها حتى الآن في دورات متتابعة وتعاصر مع كتاب نظيره اللامع مصطفى سويف عن "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، الذي سيشتبك معه صاحبنا في مجال اهتمامه بكتابه المهم التالي "التفسير النفسي للأدب". كانت ولادة قامة كبيرة، أتبعها بمغامرة شائقة وجريئة عن "الأدب وفنونه" نشرها وهو لا يزال معيدا بالآداب، وأدار نماذجها الشعرية والقصصية على كتابة أصدقائه في الجمعية الأدبية، لمن نبغ بعضهم وأصبح يملأ الحياة الإبداعية العربية، وانطفأ بعضهم الآخر وأصبح حجة على المؤلف في النبوءة التي لم تتحقق، لكن الكتاب وصاحبه دخلا تاريخ الفكر الأدبي العربي وأصبحا من أبرز معالمه". (أخبار الأدب، ع٣٠١، ص ٣١).

ولعل كتاب "التفسير النفسي للأدب" من الكتب التي أثارت اهتمام الباحثين والنقاد، لكنها لم توضع في موضعها اللائق الذي يشير إليه الدكتور عفت الشرقاوي بقوله: "سوف يظل للدكتور عز الدين إسماعيل الريادة المطلقة في تأسيس هذا المنهج النفسي في تفسير الأدب. وهو في تواضعه الكريم، لا يرغب في الإعلان عن هذه الحقيقة التي لم يلتفت إليها نقاد الأدب العربي المعاصرون التفاتا كافيا، وإنما يكتفي بالإشارة إلى اهتمامه الخاص بالدراسات النفسية، وعلاقتها بالأدب العربي وأنه إنما يحاول أن يتقدم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي النفسي في دراسة الأدب، وتوضيح معالم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية، بعد الجهود السابقة فيه. والحقيقة التي لم يشأ الأستاذ بتواضعه الرفيع أن يكشف عنها أن ما سبقه من دراسات في هذا الصدد إنما كان أغلبه في إطار نظري محض، أو جزئي تطبيقي سواء في ذلك، الملاحظات والدراسات السابقة عند علماء البلاغة القدامى، أو عند المحدثين من أمثال أمين الخولي، ومحمد خلف الله أحمد ومحمد النويهي. إن كتاب الدكتور عز الدين يقوم على توثيق العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس منهجية واضحة ويقدم في الوقت نفسه مجموعة كاملة من التطبيقات النقدية في الأدب العربي والآداب العالمية. والكتاب منذ صدوره سنة ١٩٦٢ لا يزال رائدا في بابه، ولا أكاد أجد له نظيرًا يضاهيه في عمق التحليل والشمول حتى وقتنا الحاضر". (أخبار الأدب، ع ٣٠١، ص ٣٠).

ولا تكتمل صورة تلك المؤسسة النقدية إلا بالإشارة إلى مجموعة أخرى من أعماله، لعل من أهمها: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر – الشعر العربى المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية – الشعر المعاصر فى اليمن – الشعر القومى فى السودان – فى الشعر العباسى: الرؤية والفن – الفن والإنسان – المكونات الأولى للثقافة العربية – روح العصر: فى الأدب والنقد – نصوص قرآنية فى النفس الإنسانية – المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى.

تكشف كل تلك الأعمال عن وثاقة العلاقة بين القديم والجديد في وعي الأستاذ . وهذا الوعي يتكشف كذلك في مواقفه من تلامذته، وأشرف بأن أكون من بينهم. كان لقائى الأول به فى مكتبه بمجلة فصول عام ١٩٩٠، وكان بصحبة بعض تلاميذه ومريديه وأصدقائه. التقيت بأستاذى لأقدم إليه تصورات مبدئية حول رسالة الماجستير، فرأيت فيه نعم الأستاذ منذ الوهلة الأولى؛ إذ استمع فى أناة لما عرضت من أفكار، وكنت إذ ذاك أفكر فى دراسة السرد فى تجلياته الحديثة.

اقترح عليّ أن أدرس السرد فى تجلياته التراثية مبررا ذلك بوجوب إعداد الباحث الأكاديمى إعدادا سليما بتسلحه بمعرفة التراث معرفة واسعة إلى جانب المعرفة الحديثة. لكنه لم يصادر عليّ فى ذلك وأمهلنى لأفكر فى الأمر. وبالفعل عدت بعد فترة فقدمت إليه خطة رسالة حول دراسة نصوص المعراج عند ابن عربى دراسة سردية، فسرتُ معه على هذا السراط، فكان يقرأ كل ما أكتب كلمة كلمة، ويعطينى من وقته الثمين الكثير أثناء مناقشة ما كتبت. أما فى أثناء مناقشة الرسالة مناقشة علنية بالجامعة فقد حثنى جهرا بأن أحاور السادة المناقشين دون تردد، مع الابتعاد عما درج عليه طلاب الدراسات العليا من هروب من مناقشة الأساتذة تفاديا للحرج وإعلانا عن الولاء والطاعة.

وأخيرا وفيّ بوعده كذلك؛ إذ قبل خطتى لرسالة الدكتوراه حول الجسد فى الرواية العربية المعاصرة ودافع عن الخطة أمام أصحاب الميول المحافظة ممن رفضوها ابتداء، وهو بذلك لا يدفع تلامذته إلى السير فى طريق واحد، لأنه عالم لا يكل عن المعرفة وتوجيه تلامذته إلى كل طريق جديد.

ويبدو أننا إذا أردنا وصفه بوصف آخر غير المؤسسة، فلن نجد أجمل من وصف الدكتور عبد الغفار مكاوي إياه بأنه "النخلة السامقة. هذا البرج الشامخ الذي لا تهزه الرياح والأعاصير". وكما نعلم فإن الموت شيء آخر غير الرياح وغير الأعاصير.



وقفة تأمل في

أعمال

عز الدين إسماعيل



بشير كحيل

لم تزل صورة عز الدين إسماعيل رحمه الله عالقة بأذهاننا منذ كنا طلبة بقسم اللغة العربية بجامعة عنابة، أواخر السبعينات من القرن المنصرم، وقد كان من أساتذتنا وزملائنا في القسم من أتيحت له فرصة الالتحاق بالجامعة المصرية بالقاهرة لإعداد أطروحة علمية، فمكنته الظروف من اللقاء بأكبر الأساتذة آنذاك، وكان عز الدين إسماعيل من أولئك الذين التف الناس حولهم، وانشغلوا أيما انشغال بفكره الريادي التنويري في مجال النقد والدراسات النقدية.

ولقد ازددنا تعلقا بتوجهه الفكري بعد أن حضرنا المؤتمر الدولي الرابع: البلاغة والدراسات البلاغية في الفترة الممتدة من ١ إلى ٥ نوفمبر ٢٠٠٦ الذي أعدته الجمعية المصرية للنقد الأدبي بالتعاون مع جامعة عين شمس، ولم نكن من المدعوين لحضوره أو المشاركة الفعلية في أشغاله، فقد اتفق تاريخ انعقاده مع وجودنا بالقاهرة في منحة تربص. فازددنا إكبارا للرجل، لأنه صاحب الفضل في انعقاد المؤتمر ورعايته، واقتراح بعض توصياته الختامية. ولقد خالط نفوسنا إذ ذاك إحساس بالألم بسبب الحالة الصحية التي كان يمر بها الراحل، والتي حالت بينه وبين حضور المؤتمر. لقد كان عز الدين إسماعيل في فراش المرض، يصارع الموت، وكان الشعور المخيم على الناس آنذاك أنه بين اليأس والرجاء، وأن تلك الحالة هي آخر اللحظات قبل أن يغادرنا.

إن إكبارنا لعز الدين إسماعيل مردّه إلى الأعمال الجليلة التي أسداها للثقافة العربية بكل سخاء، ولم يكن يرجو جميلا أو ثناء. ومن أهم تلك الأعمال:

١- حرصه على استمرار انعقاد مؤتمرات النقد الأدبي كما تم التخطيط لها مسبقا، وهي مؤتمرات استقطبت الصفوة من المثقفين العرب دون تحيز لبلد من البلدان، أو تمييز لكاتب على آخر نتيجة مذهب فكري أو إيديولوجي، ويكفيه فخرا أنه المؤسس الحقيقي للجمعية المصرية للنقد الأدبي، راعية هذا المؤتمر، وذلك سنة ١٩٨٧ بعد عودته من اليمن

التي طُرحت فيها فكرة تأسيس جمعية نقدية عربية، ولم تترجم تلك المبادرة إلى واقع ملموس، أو نشاط عملي إلا في مصر مهد الحضارات على يد عز الدين إسماعيل[1].

٢- لم يبخل عز الدين إسماعيل على المثقفين العرب من ذوي الاهتمام بالنقد الأدبي بتأسيس مجلة فصول، وذلك سنة ١٩٨٠، وهي مجلة تسعى - إلى جانب تخصصها - إلى مد يدها لكل الأقلام الجادة التي لا تقدس الماضي أو تستصغر نفسها أمام الغرب[2]. ولم يكن هذا التوجه في حقيقة الأمر إلا مشروعا فكريا وحضاريا رائدا يرى فيه عز الدين إسماعيل بديلا لما كان يسود الساحة الأدبية آنذاك ويهيمن عليها، وهو بالتالي قضية لا بد أن يتبناها جيل كامل، لا بعض النخب أو الفئات أو الأفراد، ولقد تحقق له ما أراد، بدليل هذا الفيض الهائل من الأفكار الرائدة التي تطالعنا به مجلة فصول في كل عدد من أعدادها.

٣- لقد كان عز الدين إسماعيل ناقدا له طموح كبير مرده إلى حُسن اختياره للتخصص الذي توجه إليه منذ التحاقه بكلية الآداب. وذلك عندما انصرف من أول عهده إلى النقد الأدبي والدراسات النقدية[3]. ولم يخب مسعاه، إذ استطاع أن يقوده ذلك الطموح إلى أعلى مراتب الفكر التي يشهد له بها في أرجاء الوطن العربي، وهو الطموح الذي جعله لا يستكين أو تهدأ ثورته التي تستهدف تغيير الأفكار الجامدة، واستبدالها بأفكار متحررة ومنطلقة. وهو على سبيل الذكر يوجه النقد لمعاصريه في شتى التخصصات العلمية كالأدب المقارن[4] والنقد الأدبي، ومن آرائه الوجيهة في هذا المقام أن بعض الكتاب الذين عُنوا بالجوانب النظرية تنقصهم الأصالة لعدم اطلاعهم على المصادر الأولى للنظريات[5]، ولم يكن ذلك إلا نوعا من الوعي الذي يريد عز الدين إسماعيل أن يغرسه في نفوس النقاد المعاصرين له إحساسا منه بضرورة التسلح باللغات الأجنبية التي تشكل أهم أدوات التواصل المعرفي والفكري بين الأمم قاطبة. خاصة وأن الساحة العالمية - بما تزخر به من مناهج وأفكار - فرضت نفسها على الثقافة العربية عموما والنقد على الخصوص حتى أصبح التزود باللغات وتنوع مصادر المعرفة والثقافة وحسن استغلال الوسائل الحاملة لها من الأمور التي يجب التغلب عليها.

ولشد ما كان نقده مصيبا وذلك عندما هوّن من مردود المناهج التقليدية التي درست شعر ما قبل الإسلام، إذ لم تزد على "التصنيف والتبويب"[6] ولم تحاول في حقيقة الأمر الاستعانة بالمناهج الحديثة ذات الأصول الأوربية كي تعيد قراءة تلك الفترة قراءة تسترشد بالوعي، وتستهدي بعديد المناهج.

٤- ومن المؤكد أن عز الدين إسماعيل لم يول ظهره للثقافة العربية إجمالا، والتراث النقدي على الخصوص، إذ كان وجدانه ممتلئا بكل ذلك، فهو إذا عرض لفكرة تتعلق بالقراءة والملابسات المحيطة بها أدى به ذلك إلى التطرق إلى فكرة المقام ومقتضى الحال في البلاغة العربية[7]. وكانت مثل هذه المقاربات تبلور ما كان يعتمل في ذهن الناقد من نظرة ثاقبة للمعارف الإنسانية. نظرة لا تعترف بالحدود والأزمان والأجناس.

٥- ولعل من أسرار نباهة عز الدين إسماعيل في مجال النقد اطلاعه الواسع على تيارات النقد العالمي، فقد بدأ - كما نعلم - اهتمامه بمنهج التحليل النفسي لفرويد، وجسد ذلك الاهتمام بتأليفه لكتاب التفسير النفسي للأدب، مؤكدا أن "الأدب تنتجه النفس وتتوجه

به إلى نفوس الآخـرين"، وزاد على ذلك تعلقه بالتيار الوجـودي الـذي اصطنعه في تحليـل النسيب في مقدمات شعر ما قبل الإسلام وكان الناقد في مقارباته في هذا المقام يخـالف النقـاد القدامى في تفسيرهـم لتلك الظاهـرة الفنية، خاصة وأن غرض النسيب بما يتـضمنه مـن ذكـر للمرأة وبكاء على الطلل وولوع بالمكان والزمان، ومحاولة استرجاع اللذة المفقودة كل أولئـك لا يشكل إلا موقفا من الحياة والكون والوجود بما يحتويه من عناصر خفية(٨).

وكان آخر اهتماماته بمناهج النقد منصبا على أحدث ما برز منهـا في الـساحة العالميـة ونعني بذلك "نظريات القراءة والتلقي" وقـد رأى — في محاولة منه لتأصيل التيار — أنه ليس وليد اليوم، بل يعـود الاهتمام به إلى اليونان والرومان، وإن يكن ظهوره الحقيقـي في أمريكـا في سنوات السبعينات من القرن الماضي.

إن عز الدين إسماعيل ناقد مواكب بفكره ووجدانه لتيـارات النقـد الأدبـي مجـسدا في النهاية ما كان ابتدأ به حياته الفكريـة عنـدما توجـه إلى النقـد. والنقـد المبني علـى الـوعي والطرافة — كما أراد هو — لا للطعن على التراث النقدي لأمته بغية إلغائه وتحويله إلى عدم. وإنه وإن كان من حقه علينا تخليد ذكراه والإشادة بأعمالـه، فلـن يـتم ذلـك إلا بعـد القيـام بجمع أعماله الكاملة، والسعي لإقامة مؤتمر للنقد الأدبي يحمل اسمه اعترافا بعظمته.

الهوامش :

(١) لمعرفة الظروف التي أحاطت بتأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ينظر عبد الناصر حسن، المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، مجلـة فـصول – مجلـة النقـد الأدبـي، العـدد ٧٠، سـنة ٢٠٠٧، ص٣٦٦، ٣٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ملف العدد نقد النقد العربي.

(٢) ينظر المرجع السابق، ص٣٦٥.

(٣) ينظر الأسـس الجماليـة في النقـد العربـي عـرض وتفـسير ومقارنـة، ط٣، دار الفكـر العربـي، مـصر، ١٩٧٤، افتتاح، ص٥.

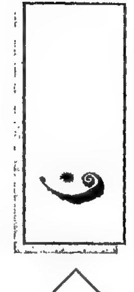
(٤) ينظر المصدر السابق، افتتاح ، ص٥.

(٥) ينظر المصدر السابق، ص١٠.

(٦) ينظر، عز الدين إسماعيل، النسيب في مقدمـة القـصيدة الجاهليـة في ضـوء التفـسير النفـسي، مجلـة شعر، فبراير ١٩٦٤ دار الرائد العربي، بيروت، لبنـان، ١٩٧٨، ص١١، نقـلا عـن عبـد الفتـاح محمـد أحمد المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، لبنان ، ١٩٨٧، ص١٠٠.

(٧) ينظر، عز الدين إسماعيل، القارئ في النـص، مجلة محاور، العدد ٢ يونيه، ٢٠٠٥، ص٤١.

(٨) ينظر، عبد الفتاح محمد أحمد، المنهـج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص ١٧.



عز الدين إسماعيل

والشعرية الجديدة



محمد فتوح أحمد

ونعني "بالشعرية الجديدة" ما يتجاوز مجرد الإطار الشعري، سواء أكان شطريا أم تفعيلة أم - حتى - قصيدة نثر، وما يتخطى وحدة البيت ووحدة المقطع إلى حيث يغدو النّص الشعري برمته وحدة بنائية كاملة مستقلة، غير قابلة للتجزيء أو التفكيك، وهو ما كان المبدع الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل " قد بشر به في إصداره الشعري الأول "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" (يناير سنة ٢٠٠٠م) واستمر وفيا له، حفيا به، في إصداره الثاني الذي نشر بعد رحيله (سنة ٢٠٠٧م) بعنوان "هوامش في القلب".

في هذا النوع الشعري الجديد تصبح الرؤيا الجمالية أكثر كثافة، وإنتاج الدلالة أكثر ثراء وتعقيدا، والمكونات اللفظية أقل عددا وإن كانت أشد صقلا وأمعن في الدقة والانتقاء، كما يغدو المحصول الفكري للعمل الشعري عامرا بالتنوع والخصوبة والامتلاء، وبالجملة تضحى القصيدة وحدة ذاتها دون توزع أو انشطار.

والمصطلح الذي ينضوي تحت لوائه هذا النوع الشعري هو ما يعرف في الآداب الأوربية باسم "الإبيجراما Epigram، مع اختلافات هينة في طريقة هجائه ونطقه من لغة إلى أخرى، وإن كان المراد به لا يكاد يتفاوت كثيرا في غالب الأحوال، رغم هذه المفارقات النطقية، فهو "القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلا عن اشتمالها على مفارقة[١]"، أو هو - بعبارة أخرى - "كل قول أو أداء موجز يحمل حكمة وعاطفة في قالب شعري، وقد يكون نثرا، وكثيراً ما يتضمن فطنة وسخرية"[٢]، وقد عرفت الآداب الإغريقية والرومانية القديمة أطرافا من هذه الصياغات المأثورة، وبها تأثرت الآداب الأوربية في عصر النهضة وما بعدها، وكان أبرز من عرف بها حديثا الشاعر المعروف إزرا باوند Ezra Pound [٣].

ولم يعرف الأدب العربي القديم مصطلح "الإبيجراما" على هذا النحو، وإن كان قد تضمن من الأقوال المأثورة شعرا ونثرا ما لا يبتعد كثيرا عن فحوى المصطلح الأوربي، ولن نتكلف في

التمثيل لهذه الظاهرة، يكفي في هذا المقام أن نحيل على ما عرف بأدب التوقيعات في العصر العباسي، ومنه ما روى عن جعفر بن يحيى البرمكى من التوقيع على شكاية من سجين يرجو العفو: "لكل أجل كتاب".

وما يعنينا من التوقف عند اجتلاء عز الدين إسماعيل لهذه الصيغة الشعرية شديدة الاكتناز عميقة الإيحاء، أنها أثرت على نحو ما في تصوره لماهية الشعر وطبيعة القصيدة ومدى اعتمادها على الاكتناز بدلا من التفصيل، وعلى الإيماء بدلا من البوح، وعلى استبطان النفس واستبار أغوارها السحيقة بدلا من التقاط بدوات السطح وفتات الحياة اليومية، إلى حد أن مجموعته الثانية - والأخيرة - التي نتوقف عندها، ونعنى بتحليل "شعريتها الجديدة"، لا تتريث من أحداث الخارج إلا عند تأبين "فارس البساطة: عبد الرحمن فهمى"، ورثاء الفنان الراحل عبد الرحمن النشار، ومجزرة "قانا" اللبنانية، وحتى هذه الأحداث لا يتريث منها عند رصد تخومها الظاهرة، بل يقوم برصد انعكاساتها على صفحة ذاته الشاعرة، ويعالجها معالجة تشف عن تواشج روحى عميق!

والمجموعة الشعرية المقصودة هي التي صدرت بعد رحيله تحت عنوان: "هوامش في القلب" (القاهرة سنة ٢٠٠٧م)، وضمت بين دفتيها مجمل إبداع الناقد الشاعر الراحل، باستثناء ما كان قد نشره إبان حياته في إطار "الإبيجراما" سالف الذكر، أما الشعرية الجديدة المنوه عنها في عنوان هذه الصفحات، فلا نعنى بها مجرد النص الشعري باعتباره مشروعا نهائيا وناجزا، كما لا نعنى مجرد النظر إليه بحسبانه انعكاسا آليا لبنية ذهنية متصورة، بل هو مفهوم يقلص مسافة التوازي بين الحدين: التجسيد النصي والتجريد الذهني، بحيث يغدو موضوع الشعرية هو استنطاق خصائص الخطاب الشعري من خلال النص، فكل عمل شعري ليس إلا تجليا لبنية معينة ليس هذا العمل إلا إنجازا من إنجازاتها، وهكذا تصبح الشعرية علم "الإمكان" لا علم "الإنجاز" فحسب.

لقد أكد "جاكوبسون" أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا[1]، وهكذا يكون بوسعنا أن نمتد بمقولته إلى حيث تعنى أن موضوع الشعرية ليس الشعر في حد ذاته، وفقط، وإنما هو ما يجعل من عمل معين عملا شعريا، نعنى تلك الخصائص التكوينية والطرائق المائزة التي تجعل من الشعر "شعرا"، والتي تنفرد القصيدة وحدها بالاستئثار بها، وهذا - على التحديد - هو ما عنيناه بمفهوم الشعرية الجديدة، كما تصورها، وكما حاول إنجازها المبدع الراحل "عز الدين إسماعيل".

وأبرز ما نلحظه من هذه الخصائص التكوينية ميل غالب إلى استبطان التجربة باصطياد اللحظة النفسية وتعميقها واستبار أغوارها حتى آخر قرار لها، فتجاربه الشعرية لا تتبسط على سطح التكوين الإبداعي، ولا تمضى به في امتداده الأفقي، بل تعمد إلى اختراقه بطريقة رأسية شديدة الاشتباك والتعقيد، ولهذا الاختراق الرأسي بواعثه المنطقية في المرجعية النظرية للشاعر؛ لأنه من ناحية يلبى مفهومه لمعمار العمل الشعري الذي يميل إلى الكثافة والاكتناز والتجافي عن الثرثرة والتفصيل، ولأنه - من ناحية أخرى - يمنح العمل ثراء فكريا وخصوبة دلالية كان المبدع حريصا عليها، كما كان الرعيل الذي ينتمي إليه - ولا تستثنى صلاح عبد الصبور - شديد الإيثار لها، وبخاصة في ديوانيه الموسومين: أقول لكم، أحلام الفارس القديم.

في قصيدة "خريف"[*] يلتقط عز الدين إسماعيل. لحظة الإحساس بفقدان الغضارة وانهزام الرجاء فيجلوها عبر تجليات طبيعية عديدة، سرعان ما تتحول إلى رموز لتقلبات المشاعر الإنسانية بين اليأس والأمل، إذ الطبيعة ـ كما يقول شارل بودلير ـ "معبد ذو أعمدة حية يتجول الإنسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة"؛ ومن ثم لا غرو أن يتخذ شاعرنا من الشمس الغاربة والزهرة الذابلة والنجم الآفل والضياء الهارب رموزا لنذر الخريف وإيذانا بوشك النهاية:

حين يدور فوق رأسي المساء لج صمت
من بعد أن يبتلع الظلام شمسا غاربة
احترقت رمادا
وعندما تعول كالإعصار ريح باردة
تلف جذعها الثقيل حول أغصان الشجر
تنثرها أوراقا
وعندما تنكس الأفكار رأس زهرة
ترعرت بالأمس في حضن الهواء
ثم تداعت قلقا
وعندما تحرق الدموع قلب شمعة
تحدت الظلام في بسالة
حتى ذوت أسى وذابت أرقا
وعندما تطمس عين النجم حفنة من الرماد
فينزوي، وقبلها قد كان يزهو ألقا
وعندما ينعقد المساء في الرءوس حفنة من ذكريات
دار بها الزمان دورة سعيدة
ثم ترامت مزقا
وعندما ينسدل الستار بين عاشقين
ليعلن النهاية
ويلعن البداية
ويرفع الشعار:
"كل ما كان هنا كان خيالا
ومحالا
كل ما كان وما سوف يكون
ليس إلا نزقا"
وعندما تجف في الحلوق كلمة
تحشرجت مع الهواء قبل أن تطن
ثم تلاشت فرقا
حين يخط فوق رأسي المساء لج صمت

لا تسأليني من أنا وما أريد
وانتظري.. فربما مر الخريف في سلام
ولفنا في نوره صبح جديد

فالقصيدة لا تنبسط زمنيا، شأن غيرها من التجارب الشعرية، ولكنها تقتصر على اصطياد لحظة نفسية بعيدة الغور، وإن كانت محدودة المساحة، وهى لحظة الإحساس بنذر الخريف ووشك النهاية.. ترى هل كان ذلك هاجسا يتلجلج في أعماق الشاعر بدنو الأجل واقتراب الرحيل؟!

وللخواص النوعية التي تميز تجربة الشاعر الإبداعية وشيجة حميمة بميسم آخر نلحظه بوضوح عند عز الدين إسماعيل، كما نلحظه عند مجايليه من رواد الشعر الجديد، وما زلنا على ذكر مما كان يلهج به صلاح عبد الصبور من نشدان البراءة والتماس البكارة المفقودة: يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة، يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة، لك السلام، أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة، لقاء يوم واحد من البكارة[6]، وهى النغمة ذاتها التي نطالعها في قصيدة "زمن البكارة" لشاعرنا حين يقول:

يا نجمة الفجر فرسانك العاشقون
ينفضون التراب الذي كدسته على مفرقيك السنون
يوقظون الزمان الذي جمدته المساخر
والجياد التي خدرتها الطحالب
يستعيدون نسغ الغضارة
والزمان الذي كان مهد البكارة[7]

وقد ألمحنا إلى أن عز الدين إسماعيل كان "صوتا خاصا" بين مجايليه من رواد الشعر الجديد، هذا الصوت الذي لا نعثر له على شبيه في حناجر الآخرين، والذي بمقتضاه يتفرد الشاعر في اختيار التجربة، وانتقاء زاوية النظر إليها، واصطفاء أسلوبه الخاص في التعبير عنها، ولكن تميز الشاعر وظهور بصماته واضحة على امتداد رقعة نتاجه لا يعنى بالضرورة فردية تجربته؛ لأن هذه التجربة إن كانت "خاصة" في منبعها من نفس الشاعر، فإنها "موضوعية" من حيث شكلها الأدبي، ومن حيث علاقتها بالمتلقي؛ لأنها لا تتجسد إلا من خلال صور جمالية يستطيع بها التأثير والإقناع، وهذا الجانب الموضوعي أو "اللافردي" في مفهوم الأصالة الشعرية يفضى بدوره إلى جانب آخر لا يقل خطرا، وهو علاقة الأصالة بتعبير الشاعر عن روح عصره، وقد كان الجيل الذي انتمى إليه شاعرنا في أواخر الخمسينيات وماتلاها مثقلا بطموح التجاوز والحرص على تخطى السائد من زخارف الصنعة الشعرية إلى محاولة إشباع النص وإثراء دلالاته الفكرية وتكثيف إيحاءاته، الأمر الذي ربما أفضى أحيانا إلى المباشرة في طرح المحصول الدلالي دون أقنعة جمالية مناسبة، واقرأ معنا هذا المجتزأ من قصيدة "الكلمة" لشاعرنا الراحل:

الكلمة سيدة الأكوان
حرف في البدء تشابك مع حرف
صنعا كلمة

صنعا أمرا : كن
فغدا كونا
تتولد منه أكوان
الكلمة سيدة الإنسان
الكلمة عبده
للكلمة يخضع
بالكلمة يخضع
بالكلمة يحيا ويموت

***

حين نجحنا رفعتنا الكلمة
حين سقطنا خذلتنا الكلمة
حين عشقنا مجدنا الكلمة
حين جفتنا الكلمة متنا
وحيينا إذا واتتنا
من أجل الكلمة كافحنا
بالكلمة بحنا
وتغاضبنا وتصافحنا
حين ركبنا متن الكلمة لم نرحمها
لم نرحم أنفسنا[٨]

فالقصيدة الماثلة كأنما تستوحى مقولة الإنجيل الذائعة "في البدء كان الكلمة"، وهى مقولة كانت إطارا كاملا لديوان صلاح عبد الصبور "أقول لكم"، كما حلق في أجوائها عدد من تجارب الشعر الجديد، وجميعها تفضي ـ كما تفضي القصيدة الماثلة ـ إلى اعتبارين لا بأس في الإشارة إليهما، وأولهما التركيز على قيمة الكلمة الشعرية صانعة ومصنوعة، خالقة ومخلوقة، فاعلة ومنفعلة، وثانيهما المباشرة في إنتاج المحصول الدلالي تحت ضغط الرغبة في إشباع النص وتخصيب مردوده النظري.

وقد يتواكب هذا التخصيب النظري مع ضرب من الهجاء النقدي Satir للظاهرة السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، الأمر الذي يلجئ المبدع إلى اللواذ "بلعبة الأقنعة، توقيا للمحاذير، ونشدانا لكثافة إيحائية تخلقها رمزية الأقنعة بكل ما فيها من مراوغة والتباس، فمن المعلوم أن القناع الأدبي في أدق مفاهيمه ليس إلا رمزا غلافه الحسي هو "القناع"، ومرموزه الإيحائي هو المعنى المستتر طي هذا الغلاف الحسي، ولكن الطريف المستحدث في هذا المقام هو أن شاعرنا يتخذ قناعه هذا من ذخيرة الأدب الصوفي بكل ما فيه من زخم الإيحاء وانفساخ آماد الرؤية، فكأن الشاعر ـ والحالة هذه ـ يضفر بأنامله جديلة من الصوفي والاجتماعي تبدو خيوطها للوهلة الأولى مختلفة الألوان، ولكنها ـ عند التحقيق ـ تتكامل أكثر مما تتبادل، تأمل مفتتح رائعته "من مواقف النفري المجهولة"[٩]:

أوقفني بين يديه وقال:

ألف البدء أنا
لا بدء معي
قبلي أو بعدى
لا بدء سواي

فتشعر ـ لأول وهلة ـ أنك بإزاء تجربة محض صوفية، ولكنك ما تلبث أن ترتطم بهذه النبرة الآمرة القاهرة، التي تنتقل بالتجربة من صعيدها الصوفي إلى صعيدها من الهجاء النقدي المفعم بالكشف والسخرية:

لا ينظر أحد خلفه
لا ينظر أحد قدامه
الخاسر من ينظر أبعد من قدميه

أبصرني يا هذا في قلبك
في عقلك ، في جلدك
في حركاتك أو سكناتك
***
طب نفسك بسماعك صوتي
وتلقف في جذل تلويحاتي وإشاراتي
واذكر كلماتي وتعاليمي
كن مسرورا بي ، ممتنا لى
مجدني حتى تحلو كلماتك في سمعي
أثن على بما علمتك منذ البدء
لكي تترعرع ذاتي
كي أمتلئ بذاتي
ولكي أعرف أن ولاءك لى وحدي

فهذه النواهي الحاسمة عن النظر إلى الخلف أو الأمام، والأوامر القاطعة بمجرد النظر إلى مواطئ الأقدام، وتلقف مرامي التلويحات والإشارات والتعاليم، وتعليق هذا جميعه بتلك "الذات" التي تنتفخ بالثناء وإن كان مدخولا، وتترعرع بالتمجيد وإن كان مفروضا، كل هذا ينتقل بالتجربة الإبداعية من صعيدها الصوفي ـ القناع إلى صعيدها النقدي السياسي ـ المرموز، بما يثرى دلالة العمل، ويمنحه أفاقا رحيبة من كثافة الإيحاء وسخاء التأويل. أترانا ـ كرة أخرى ـ أمام تلك العلاقة الملتبسة بين المثقف والسلطة؛ تلك العلاقة التي كانت موضوعا لكثرة من الأعمال الإبداعية شعرا ونثرا؟ إن هذا ـ على أية حال ـ ما توحي به متواليات الخطاب الشعري حين نقرأ:

مازلت تجدف ، تلغو، تتهكم
وتردد أقوال السفهاء
وتسأل أسئلة جوفاء

عن صرح للعدل تهدم
عن حق يهضم
عن فعل يتقدم أو يتأخر
عن مائدة لا يقربها الجوعى
عن أقطاب ضاق الكون بهم ذرعا

فهي متواليات ذات إفراز نقدي واضح، حين تركز على مفردات العدل والحق والجوع، وهي مفردات تئول بالإيجاب إلى قضايا طالما تبناها المثقف ودافع عنها، ولكنها تئول ـ بالسلب ـ إلى إشكالات تؤرق جنب طرف العلاقة الآخر، وهو طرف يقنع من حل جملة الإشكالات بأن يضع في مقابل مقولة "ضيق الكون ذرعا بالأقطاب" مقولة أخرى يلحظها مقطع الختام في تلك القصيدة البديعة:

أنا قطب الدائرة هنا
وأنا قطب الدائرة هناك
أنا قطب الدائرة الأوحد
فثب الآن إلى رشدك
أخلص لى النية
وتمل جلالي وبهائي
وافرح! تظفر عندئذ برضائي عنك وتأمن بطشي

وسواء أكنا بإزاء وضع تقابلي للسلطة مع المثقف، أم للقطب الواحد مع أقطاب ذوى عدد، فإن كلا الوضعين ينتقل بالتجربة من مستواها الصوفي إلى مستوى مضفور من جدائل سياسية واجتماعية بالغة التعقيد، وبحسبك أن تعيد قراءة القصيدة في هذا الضوء لتزداد اقتناعا بهذا الانتقال التبادلي، وبأن شاعرنا الراحل مهما بدا من عكوفه على نفسه، واستبطانه لذاته، فإنه ـ رغم هذا البداء ـ لم ينفصل عن هموم واقعه.

يدلك على هذا ما ينتثر عبر شعره من تواشج جميم مع القضية الوطنية، ومع أطوار الصراع الدائب بين مصر والمتربصين بها، وهو بصدد رصد ملامح هذا الصراع قد يلجأ ـ أحيانا ـ إلى الجهارة في التناول، والمباشرة في التعبير، الأمر الذي يندّ عما عهدناه في خطابه الشعري من تكثيف الإيحاء وترميز العبارة، ولعله لم يلجأ إلى ذلك إلا لأن فضاء النص الوطني ـ وبخاصة نص المعركة ـ قد يسع من النبرات الجهيرة ما لا يسعه غيره من النصوص، واقرأ ـ مثلا ـ من رسائله "إلى جندي صديق في جبهة القتال"[10]، التي يبدو أنه كتبها عشية حرب يونيه سنة ١٩٦٧م:

عبر الصحراء الشرقية .. عبر الوادي الأخضر
أسمع زمجرة تتأجج
زمجرة البركان الثائر
يوشك أن يتفجر
عبر الصحراء الشرقية .. عبر الوادي الأخضر
النبض بشريانك يجأر

أسمعه لهفان يردد
أثأر.. أثأر.. أثأر
عبر الصحراء الشرقية .. عبر الوادي الأخضر
أسمع في صوتك نبرة واثق
ألمح في عينك نظرة إصرار
لا يمكن أن يقهر
ما أحلى أن أتجول معك على شرفات البحر الأحمر
تمشي خطواتك تسع خليج العقبة
وذراعك تمتد تسد المعبر

فالتجول على شرفات البحر الأحمر، والإلماح إلى خليج العقبة وإغلاق "المعبر"، كلها إيماءات ترشح توقيت هذه القصيدة، وأنها نظمت عشية حرب يونيو (حزيران سنة ١٩٦٧م)، أما الإشارة إلى الثأر والنبرة الواثقة ونظرة الإصرار الذي لا يقهر، فتوحي بما كانت تجنه اللحظة من الاطمئنان الكامل إلى النصر واليقين المطلق بكسر شوكة العدو، وبقدر ما كان يقين الانتصار كانت مرارة الانكسار، غداة معركة لم تستمر إلا قليلا، ولكنها كانت كافية لانهيار الحلم والإنذار "بالهول، والويل، والليل، وبأن القمر الطالع منكود منحوس"، ومن ثم لا جرم أن يهتف الشاعر في وجه "عراف" المدينة الذي طالما أنكرنا نذيره وكذبنا نبوءته، ثم ها نحن نبكي بين يديه بعد أن صدق حدسه، كما بكى "أمل دنقل" بين يدي "زرقاء اليمامة"، ولكن هيهات يجدي البكاء في الحالين، لأنه بكاء على لبن مسكوب!!

يا عراف مدينتنا
كم أنكرناك!
وحسبناك تشوه وجه البسمة
حين عرفنا البسمة
وتوهمناك فقدت بصيرتك النورانية
وظنناك فريسة أوهام شيطانية
ونسينا أنك لا تملك أن تكذب كذبة
فظلمناك، وكنا لا نملك إلا ظلما
ورفضناك ، لأنا كنا نستقبل صبحا
فهرعنا ، وتركناك تلوك نبوءتك الجهمة
عبر شعاع النور الساقط عبر جدار الظلمة
وسقطنا في المحظور
يا عراف مدينتنا
أتظل الآمال مدلاة الرأس على مقصلة المجهول؟
ويظل كتاب الأيام بلا عنوان؟

(من قصيدة : أنا والعراف[11])

و"العراف" في هذه القصيدة رمز للحكمة الهادية والبصيرة النافذة، أما نبوءته فهي البديل التعبيري لصوت النذير الذي ارتفع ـ قبيل المعركة ـ محذرا من أباطيل الوهم وسمادير القوة الزائفة، ولكن صوت النذير ذهب صرخة في واد، كما ذهبت رؤى "زرقاء اليمامة" أدراج الرياح، ولم يبق أمام الشاعرين ـ أمل دنقل وعز الدين إسماعيل ـ إلا أن يبكيا حلمهما المنكسر، وهيهات ينفع البكاء!!

ومن الملاحظ المعهودة في الدرس النقدي الحديث أنه كلما قلت في العمل الشعري تلك العناصر التي تميزه عن النثر، اشتدت حاجته إلى توفير بدائل ترشدنا إلى أننا لسنا بإزاء نثر، وإنما نحن بإزاء شعر؛ ولهذا السبب ـ بالذات ـ ينبغي أن تكون الملامح الفارقة بين شعر التفعيلة والنثر على أقصى درجة من التميز[12]، وفي مقدمة هذه الملامح المستوى اللغوي، فمن الملحوظ في آليات تحديث الشعرية المعاصرة أن الدرجة العالية من الدقة والتحنث في انتقاء المتن الكلامي للنص أصبحت أمرا ضروريا في العمل الشعري، وخصوصا لدى تلك الاتجاهات الشعرية التي سمحت للمبدع بحرية قصوى على صعيد المستوى العروضي.

لا جرم ـ إذن ـ أن يخص شاعرنا اللغة بإحدى روائعه الموسومة "لغتي"، وأن يلج منها إلى آفاق منسية تتجاوز الحروف المرصوفة والمنطوقة إلى حيث أصوات الماء وخفيف الأشجار، تلك اللغة الكونية الأولى:

أخرج من بدني أحيانا كي أنسى لغتي
كي أنفض عن وجهي وسم اللغة الشهوة
اللغة الملعونة
واللغة الملتفة
وأمد خيوطي المنسوجة من زبد الأوهام الأولى
كي أدخل في طقس اللغة المنسية
لغة الماء، ولغة العشب، ولغة الأحراش البرية
أدخل في زمن العشق الأول، والآفاق النورانية
كي أسبح في نهر الغبطة
وأحلق في بدوات الصحو على سرر النشوات القدسية
أنحل أثيرا في بستان الكون
شعاعا في قزح الملكوت

(من قصيدة لغتي[13])

أرأيت إلى تلك الوحدات المصقولة التي تنسج منها أنامل الشاعر ديباجة النص؟ أرأيت إلى "زبد الأوهام الأولى" و"لغة الأحراش البرية" و"نهر الغبطة" و"بدوات الصحو" على "سرر النشوات القدسية"، ثم الحلول الأثيري في بستان الكون حيث يغدو الوجود شعاعا سابحا في قزح الملكوت؟ وألا يسترعى الانتباه أن هذه اللغة المجلوة جلوة الغادة الحسناء تتناسخ مع الذات الشاعرة فيقول بينهما ما يشبه الحلول المتبادل؟ وإذا لم يكن فيما سقناه مقنعا بتلك الحقيقة، فهل نقنع بتصريح الشاعر نفسه حين يهتف في خاتمة القصيدة:

لغتي .. يا لغتي
يا جذوة نار تتلظى في بدني
يا نهرا من شهوات مجراه دمى
يا زيت قناديلي الوهاجة والمكسورة
يا خيلي المنصورة والمقهورة
كوني ما شئت وكوني أنتِ
فأنت أنا، وأنا أنت[14]

هذه الجلوة اللغوية، وهذا الامتلاك الواعي لإجراءات القول، ناهيك عن تحكيك العبارة وصقل الفلذة الشعرية، صنيع الصائغ الماهر يروز معدنه فيشكله عبر بوتقة الإبداع خلقا فنيا رائق البهجة بهي التكوين.

وليس الصقل اللغوي في هذه القصيدة فلتة عابرة، ولكنه ظاهرة متكررة، فإنك واجده - كذلك، وعلى سبيل المثال لا الحصر - في قصيدة "بيني وبيني"[15]، وهو هنا لا يقنع بانتقاء الفلذة الشعرية حتى يضيف إلى ذلك بلاغة العلاقة الوصفية، إذ يجتلبها - كما كان يقول الجرجاني - من "النيق البعيد" والصلات التبادلية بين المضاف والمضاف إليه، وخلق المدركات الوهمية بما يعنيه ذلك من تكثيف إيحاء الصورة:

عبثا أجمع أطرافي المنفرطة
هأنذا أتمدد فوق سرير الزمن المترجرج
تتقاسمني بهجات الحزن وأحزان البهجة
وتلال الظلمة خلفي وأمامي كالضوء الساطع
تعشى عيني
وبحار الظلمات تدوم في رأسي
ترسم أحيانا صورة وجه ممتعض مما يلبث أن يضحك
تلتف الدوامة حول الوجه الضاحك
يتلوى ، يهوى نحو القاع
يخرج من قلب الدوامة وجه ببريق النعمى يتألق
لكن ما يلبث أن يتغضن
وبقاع الظلمة يسكن
تتراءى الحوريات العين على ثبج الماء المتخثر
يتراقصن على أنغام وحشية
ينزعن الوحشة من قلبي
كي يزرعن الوحشة في قلبي
تشطرني اللحظة نصفين
فإذا أنا منقسم في اثنين
وإذا بيني تشتجر الأصوات وبيني

الشاعر هنا كأنما "يمحص" لغته، مثلما "محص" "إليوت" لغته حين يهتف الشبح في آخر الرباعيات الأربع: "لقد كان الكلام غايتنا، وقد اضطرنا الكلام إلى أن نمحص لهجة القبيلة"[١٦]، وربما كان هذا "التمحيص" الذي يمثل استقلالية المبدع هو جوهر معاناة الشاعر في العثور على "صوته الخاص" بين ركام الأصوات، فلكي يكون بمكنة المبدع أن يسهم في إثراء لغته القومية ينبغي أن يتم ذلك عن طريق إبداع لغته الخاصة، حتى تتماز اللغة الشعرية التي يتوسل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن أية أنماط لغوية سواها، هكذا تتحدد حاجتنا إلى الشعر.

ومن المعلوم ـ أخيرا ـ أنه كلما تنامى ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة الكلام غير الشعري أصبح دور القافية أكثر وضوحا، وربما أكثر ضرورة[١٧]؛ لاشتداد حاجة العمل إلى القسمات الفارقة بينه وبين النثر، ومن المعلوم ـ كذلك ـ أن الوظيفة الفنية للقافية تقترب كثيرا ـ حسب ف.م جيرمونسكي ـ من الوظيفة الفنية التي تنهض بها الوحدات الإيقاعية، وأن اهتزاز القيود المفروضة على تلك الأخيرة، خصوص في شعر التفعيلة، يعوض ـ أحيانا ـ بازدياد القيود المفروضة على القافية، ومن ثم فإنه كلما تنامى ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة النظام غير الشعري أصبح دور القافية أكثر وضوحا[١٨]، وهكذا لا نرى عجبا في أن العيون من نتاج رواد الشعر الجديد لا تكاد تخلو من ترددات القافية التي تحدث تأثيرات إيقاعية وصوتية ودلالية بالغة العمق، رغم تمرد هؤلاء الرواد ـ نظريا ـ على الالتزام الصارم بالقافية، كما لا نعجب حين نطالع استثمار شاعرنا للقافية في قصيدته "فقدان"[١٩]، فيجعل كل حرف من العنوان "رويًا" لمقطع كامل من القصيدة، وهذا هو روى "النون":

أرض وجحيم وسماء ووطن
ومودات وإحن
لكني إذ جئت إلى الدنيا لم أفرح، لم أحزن
هأنذا أشربها لا تروى ظمئي، فالماء عطن
ألفظها، تملأ أنفي بالريح المنتن
يتقادم فيها الفرح، الحزن، إلى أن يأسن
ويصير الأمس غدا، وغد بالأمس مبطن
ويدور الكون، يدحرجني حينا في القبر
وحينا فوق سنام الجبل الأرعن
ويعلمني كيف يسيء العصفور الظن ولا يأمن
كيف يكون بكاء التمساح الكذب المتقن
كيف يهش لك الوجه ومن خلف يطعن
كيف تصير ثياب العرس كفن

أترانا ـ بعد ـ بحاجة إلى مزيد من البرهنة على تلك العلاقة الجدلية الحميمة التي تواشجت بها عناصر الحداثة في شعرية عز الدين إسماعيل؟ وألا يدل ذلك على تكامل آفاق الريادة في جهد المبدع الراحل، ناقدا، وشاعرا، ومترجما، وصاحب مدرسة علمية رائعة

الجني غضة الثمار؟ الأمر الذي يجلو الطبيعة العضوية التي تتحلى بها عطاءاته الثرة، والتي كانت "الشعرية الجديدة" تاجها المتألق على مفرق الثقافة العربية المعاصرة.

الهوامش :

(١) مقدمة الدكتور عز الدين إسماعيل لمجموعة "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" - القاهرة - يناير سنة ٢٠٠٠ - ص١٠.

(٢) ناصر الحاني - اصطلاحات الأدب الغربي ص١١٥.

(٣) مادة Literary Encyclopedia, Epigram.

(٤) تزفيتان تودوروف - الشعرية - ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال - ص٢٣.

وانظر كذلك:

Howard Felperin, Beyond Deconstruction, Oxford University Press, 1990, pp.148-153.

(٥) هوامش في القلب ص ٣٩ - ٤١.

(٦) أحلام الفارس القديم - منشورات دار الآداب. بيروت سنة ١٩٦٤ - ص٩٢.

(٧) هوامش في القلب - ص ٦٣ - ٦٤ .

(٨) السابق ، ص٩٩ - ١٠١.

(٩) السابق ، ص١٢٧ : ١٣٦.

(١٠) السابق ، ١٠٧ وما بعدها.

(١١) السابق ص١٩ ، ٢٠.

(١٢) يورى لوتمان - تحليل النص الشعري - ترجمة كاتب هذه السطور - منشورات النادى الأدبى - جدة سنة ١٩٩٦ - ص٩٤.

(١٣) قصيدة لغتي - هوامش في القلب - ص٥٣.

(١٤) السابق ، ص٥٥ : ٥٧.

(١٥) السابق، ص٣١ وما بعدها.

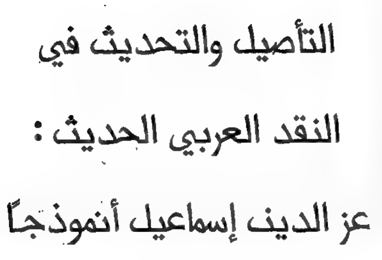
(١٦) انظر - اليزابيث درو - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - بيروت سنة ١٩٦١، ص٢٤.

(١٧) لوتمان ، السابق، ص١٢٩.

(١٨) السابق، ص١٢٥.

(١٩) هوامش في القلب ، ص٤٥.





التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث: عز الدين إسماعيل أنموذجاً

عبد الله أبو هيف

مقدمة:

التأصيل النقدي قائم على الأصول اللغوية والأدبية والعلمية والثقافية الناظمة لعناصر التمثيل الثقافي، ولا سيما أصول الدين الإسلامي في القرآن الكريم والحديث الشريف والفقه المبني على المعتقدات الشرعية والقيم العربية الأصيلة والمجالات المعرفية في الوطن والأمة، وفئاتهم الاجتماعية ومنظوراتهم الفكرية. غير أن التأصيل النقدي مبني على الأصول ومعطيات الحداثة العصرية الراهنة عند استحضار التراث النقدي وتمثلاته الأصيلة مع سمات الحداثة وأساليبها خارقة للأصول ما لم تثبت الأصالة في الأجناس الأدبية والفنية والفكرية الحديثة، وكلما خرقت الأصول اللغوية والأدبية والعلمية والثقافية ضعفت أحوال الهوية، على أن التأصيل راسخ لهذه الخصائص والسمات في العلوم والأفكار والمفاهيم والمناهج تأريخاً ومقارنة مع الآخر الأجنبي بالحفاظ على أصول الثقافة العربية الإسلامية وتجلياتها في اللغة والأدب والعلم بخاصة والثقافة بعامة.

وقد صُنف التأصيل نقدياً عند علماء النقد مثل سعد البازعي وميجان الرويلي[1] الأنواع التالية:

- التأصيل التوطيني، نحو توطين مستجدات الفكر والثقافة إزاء المفاهيم والتيارات في العولمة والهيمنة.
- التأصيل التراثي، نحو ربط موروثات الثقافة إزاء الثقافات الأخرى.
- التأصيل التحيزي، نحو اكتشاف أصول المفاهيم والتيارات والحقول المعرفية الأجنبية ضمن سياقاتها الثقافية أو الحضارية الذاتية الخاصة لئلا ينفصل التأصيل عن التراث الثقافي العربي الإسلامي.

لقد اشتغل نقاد عرب كثيرون على التأصيل، وفي مستوى النقد الأدبي بخاصة، والمستوى الثقافي العام بعامة مثل شكري عياد، ومحمد أركون، وشكري فيصل، ومحيي الدين صبحي،

وجابر عصفور، ومحمود طرشونة، وعبد الملك مرتاض، ومحمد بنيس، وناصر الدين الأسد، وعبد الفتاح بو مدين، وسلطان سعد القحطاني، ووجيه فانوس.. إلخ. وتجلت عمليات التأصيل والتحديث لدى هؤلاء النقاد في المنظورات التالية:

- وعي المؤثرات الأجنبية وحدود أصالة النقد العربي.
- ربط النقد الحديث ومعتقداته وأفكاره بالموروثات النقدية من خلال التمازج بين النقد العربي القديم والأشكال الحداثية توثيقا وفهرسة ومصطلحية لدى النظر في رؤى التقليد والحداثة.
- تعضيد المساءلات الفكرية والمصطلحية والتراثية واللغوية في التأصيل إلى جانب التحديث النقدي العربي في جوانبه المنهجية اللغوية وجمالياته.
- التوازن بين التراث النقدي والنقد الغربي عناية بالخصائص الثقافية العربية، ليس مجرد الترجمة أو النقل.
- توثيق المنهجيات النقدية من التراث النقدي إلى النقد الحديث منظورات ومعايير.
- تلازم التأصيل والتحديث في النقد مع علوم اللغة العربية والاتصال ومكونات الخطاب الأدبي الظاهرة والكامنة في آن معا.

١ - التأصيل والتحديث في نقد عز الدين إسماعيل:

كان الناقد عز الدين إسماعيل من أبرز النقاد العرب في التأصيل والتحديث منذ كتابه الأول "الأدب وفنونه" (١٩٥٤) إلى مؤلفاته العديدة التي تجاوزت عشرين كتابا في مجالات النقد حتى رحيله عام (٢٠٠٧)، تنظيرا وتطبيقا، ثم الدراسة النقدية التأصيلية للتراث الأدبي والنقدي، وتجلت في إبداعاته النقدية إزاء التراث الأدبي والنقدي مثل "المكونات الأولى للثقافة العربية" (١٩٧٢)، و"الفن والإنسان" (١٩٧٢)، "في الشعر العباسي، الرؤية والفن" (١٩٧٥)، و"المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي" (١٩٧٥)، و"نصوص قرآنية في النفس الإنسانية" (١٩٧٥).

أدرس في هذا البحث الإطار النظري في التأصيل والتحديث في كتابيه "الأدب وفنونه" (١٩٥٤)، و"الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة" (١٩٥٥)، وأورد أمثلة للإطار التطبيقي في كتابه " قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر" (١٩٦٢) مثالا لغلبة القضايا الفكرية والاجتماعية، والأخلاقية والسياسية، وليس القضايا الفنية في الأجناس الأدبية، وفي كتابه "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" (١٩٦٧)، مثالا لرصد عمليات التأصيل في التراث الأدبي ومنظورات تأصيله وتحديثه، وفي كتابه "المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي" (١٩٧٥) مثالا للتوكيد على الأصول الأدبية واللغوية في التراث العربي.

٢ - الإطار النظري:

٢ - ١ - الأدب وفنونه:

سعى عز الدين إسماعيل في كتابه الأول "الأدب وفنونه" (١٩٥٤) إلى التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث من خلال المستويات التالية: النظرية، المنهجية، المعيارية، التعريب، المصطلحية. ومهّد نظرية الأدب بالمعرفية من التعريفات إلى تشكيلات الحقائق

الخاصة بالأدب، ومزايا بلاغته وإبلاغيته، وعالج مفهومات الأدب وفن الكلمة وتعبيراتها وبناها ومنظوراتها ومعاييرها، من المفاهيم المباشرة إلى المدلولات الكامنة والعميقة ومدى تمظهراتها في العقلنة والسياقات النفسية والاجتماعية من التشتت الذهني أو تكاتف التلقي والتأويل استماعا وقراءة وتقانة، إلى تغيرات مفهومات طبيعة الأدب ووظيفته عبر التاريخ، وتمثلاته في التاريخ والمقارن والواقع والتخييل والأخيولة.

تبدت المستويات في تعبيراته عن المتعة الفنية، وفلسفة الجمال، وصور الحياة، والعناصر الفكرية والثقافية والشخصية والعاطفية. ثم تواصلت هذه المستويات مع دلالة المصطلحات المستخدمة في الأغراض المختلفة المتمثلة "في صفات: الوضوح، وعمق الفهم، وسمو الروح"[2]، مما يعمق الأدب فهمه للحياة فكرا وشعورا من المعنى الصريح إلى الكناية والإيحاء والترميز والأسطرة والتورية في معاني طبيعة التجربة الموضوعية، "فالأدب كائن حي، متجدد الحيوية، متجدد الحرارة، وله كيانه وشخصيته، مثلي ومثلك. إنها شخصية ممتلئة بالقوة، ولكنها شخصية أميز ما فيها أنها مرنة، وليست صلبة جامدة"[3].

ارتبط الواقع بالأدب والأديب في حدود الألفاظ وثراء اللفوظية المعبرة عن الحياة بالتعبيرات اللغوية الاصطلاحية والبلاغية كلما توسع الإيحاء الفني، وأساسها اللغة وشرحها للنظرية الأدبية مع غنى الدلالية العامة والخاصة "التي يتحد جميع الناس في كل مكان وزمان في معرفتها، حتى لقد يستخدم العالم الرموز الإشارية لنقل هذه الدلالات"[4].

هناك تفعيل للغة في التعريب المصطلحي، على أن الأدب يستخدم أداة تعبيرية من نوع خاص، "والحق أن العمل الأدبي من حيث هو بناء لغوي يتضمن إمكانات موسيقية وأخرى تشكيلية، ولكن هذه الإمكانات في اللغة تعد وسيلة، لا غاية"[5].

تفضي اللغة في تنفيذ الأسلوب الأدبي الخاص بوصفه "طريقة الكاتب الخاصة في التفكير والشعور، ونقل هذا التفكير وهذا الشعور في صورة لغوية خاصة، وأن الأسلوب يكون جيدا بحسب درجة نجاحه في نقل ذلك إلى الآخرين"[6].

ثم عاين إسماعيل مشكلة العلاقة بين الأدب والمجتمع، مثل موقف الأديب من المجتمع، والمضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية ذاتها، وأثر الأدب في المجتمع، ودرس ظاهرة العبقرية المبدعة الخاصة بالأديب، واستقلال هذه العبقرية عن مجتمع بذاته، لتوثيق العلاقة الأسلوبية اللغوية بين الأديب والمجتمع، على أن استخدام اللغة ذات الفائدة في التأثير والتأثر بين الأديب ومجتمعه في الإنتاج الأدبي.

عالج الناقد كذلك المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي، وتحقق القيم الجديدة في إنتاج الفنان والأديب؛ لأن الأدب "قيمة إنسانية اجتماعية"[7]، عند النظر إلى التاريخ كله والعوامل البيئية الفاعلة في تشكل العمل الفني، والعوامل الأساسية الحاسمة للإبداع الأدبي في حياة الإنسان العامة، وظهورها في الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وفي التفسير السببي للأدب، والنتاج الجمعي للعقل البشري، كتاريخ الأفكار، وتاريخ الديانة، والفنون الأخرى، وفسّر نقاد أوربيون الأدب على اعتبار ثلاثة عوامل: ١- الجنس، ٢- البيئة، ٣ - العصر. وتجلت هذه العوامل في التفاعل بين الأدب والاجتماع، "والأدب وعلم النفس

والأدب والسياسة فأصحاب هذه الميادين يستطيعون أن يتطوعوا بتقديم التفسيرات المختلفة، المتضاربة أو المتفقة، لاتجاه أدبي سائد في عصر من العصور"[٨].

تلازم المذهب الأدبي في تعبيره الفني المباشر وغير المباشر مع روح الحياة السائد في فترة بعينها، وتجلى ذلك في العصر "الكلاسيكي" بالنزعة الإنسانية، وامتداداتها مع الحركة العقلية والحياة الاجتماعية، ثم تعدت النزعة الفلسفية العقلية إلى البحوث الجمالية الصرفة في " الرومانتيكية " والرمزية، اختلافا مع "الكلاسيكية" والواقعية. وتنامت هذه الاتجاهات غير الواقعية في المذهب "السيريالي" بوصفه آلية نفسية صرفة كذلك، وفي المذهب الدادي Dadaism الموحي باتجاه الوعي الباطن أو الوعي الذاتي.

ألمح الناقد إلى تجليات هذه الاتجاهات النظرية النقدية في القصة والشعر والمسرح على سبيل المثال، ومنها الظواهر السياسية والاجتماعية والوجودية، على "أن روح هذا العصر وسماته العامة المحركة هي فقدان التوازن، والتحلل، والقلق والتخبط"[٩]، وقد صوّر بهذه الخطوط العامة نظرية الأدب من حيث طبيعته الخاصة ومن حيث علاقته بالحياة العامة.

غلب على التنظير الأدبي عند الناقد الاعتبارات التاريخية أو الجمالية، والإلماحات القليلة إلى لغة النظام والأداء والعلم والمعرفة والمنهجية، والتركيز على المعاني والدلالات من جهة، وشيوع الأفكار والأدلجة من جهة أخرى. ولا يخفى أن خصائص النظرية الأدبية في شرح الناقد شديدة التعلق بالواقع الاجتماعي والتاريخي وتعبيراتهما النفسية والذاتية والايديولوجية.

هناك مسعى جليل للناقد في مقاربته للمنهج الوصفي التحليلي، والاتجاه الموضوعي، والاتجاه الاجتماعي. أما المصطلحية في التنظير فقد ارتهنت بالترجمة، وتقلل التعريب وابتعاث مصطلحات اللغة العربية، والبقاء ضمن منقولاته؛ لأن المصطلحية تطورت كثيرا ضمن المصطلحية العربية خلال نصف القرن العشرين الثاني، ترسيخا وتأليفا وتعريبا.

تناول الناقد نظرية النقد في الفصل الثاني من الباب الأول في كتابه، وتوقف عند معنى اللفظ وحده، وهو لفظ النقد، في التحليل أو التفسير أو التقويم أو تداخلهم في التنظير النقدي معا، وأورد الأجناس الأدبية، الشعر والمسرحية والقصة، نماذج للنقد، وأكد أنها تتناول الحياة تناولا مباشرا، وقد تناول النقد النقد ذاته. غير أن هذه الأجناس لا تقتصر على التناول المباشر، ثم سرعان ما عاد إلى ضرورة التعمق النقدي في قراءة النصوص وكشف مكنوناتها، في الأدب العربي القديم والحديث، وذكر مثالا قوامه الاستنباط النقدي في التأويل والأسلوبية والجمالية، كأن يقرأ المعري في إنتاجه الأدب الجليل، للتوكيد على ارتباط النقد "بالمعرفة الواسعة، والقدرة الخاصة على النظر والفهم"[١٠]، "وأما مهمة النقد فهي تفسير العمل الأدبي للقارئ لمساعدته على فهمه وتذوقه، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم"[١١].

تساءل الناقد عن عملية التفسير في معناها ومعنى القيم في القراءة والتحليل وهذا المنهج أو ذاك؛ لأن "مهمة الناقد تتضمن عملية تفسير العمل الأدبي تلك، كما تتضمن عرض ما فيه من قيم"[١٢]. ورأى الناقد أن العمل الأدبي موصول بالحياة ما يتطلب من النقد كشف القيم، وأشار إلى التزام النقد بالقواعد، والمفهومات، والمصطلحات الفنية والفكرية، والمعايير؛

"لأن عظمة العمل الأدبي لا تستمد من فكرته المجردة، ولكنها كامنة في مجموعه"[13]، و"أن الصلة بين الأدب والحياة أمر لازم"[14].

هناك مقياسان آخران في النقد، أولهما تفسيري علمي يربط بين العمل الأدبي والحياة، وثانيهما حكمي ذاتي يحدد فيه الناقد ما في العمل الأدبي من قيم. صار هناك نوعان من مهمة النقد، هما النقد التفسيري للأدب، والنقد الحكمي. وثمة جوانب التعارض بين مناهج النقد الحكمي القديمة، ومناهج النقد العلمي الحديثة رجوعا إلى منظورات النقد الأوربي، كأن يهتم النقد الحكمي اهتماما بعيدا بمسألة درجات القيمة بين الأعمال الأدبية، وأن يقوم النقد الحكمي على فكرة أن القوانين التي يقال لها قوانين الأدب تشبه قوانين الأخلاق أو قوانين الدولة، أي أنها تفرضها قوة خارجية، وأنها تتحكم في الفنان، كما تتحكم قوانين الأخلاق وقوانين الدولة في الإنسان، وأن النقد الحكمي يقوم على فرض أن هناك مستويات ثابتة ينشأ الأدب ويقاس بحسبها. وقد اختلفت هذه المستويات اختلافا كبيرا عن النقاد المختلفين وفي العصور المختلفة[15].

عرض الناقد جوانب من نظرية النقد، أولها آفاق التنظير مفهوما ومنهجا في التحليل، والتفسير، والتقويم، والبنية، والآلية، والقواعد، والمصطلحية، والمعايير، والمقاييس، ضمن الخصوصيات التاريخية والثقافية واللغوية والأدبية، لأن النقد لا يعني مجرد التفسير الشكلي أو مجرد المحتويات، بل يستند إلى ضبط المقاييس النقدية شكلا ومحتوى تلاحما بين التفسير العلمي والحكمي الذاتي من دواخل النصوص نفسها توكيدا على الأبعاد النقدية ورؤاها في هذا المنهج أو ذاك، شأن الالتزام بالنقد الأسلوبي والثقافي والسياقي والنفسي، مثلما ألمح إلى النقد الجمالي المعرفي.

طبّق الناقد معطيات النظرية الأدبية والنظرية النقدية على الفنون الأدبية، كالشعر، والفن القصصي، والفن المسرحي، وهي مندرجة في صور التعبير، "وهذه الصور المختلفة من التعبير الأدبي تكون ما يسمى بالأنواع الأدبية، فالنوع الأدبي صورة خاصة من صور التعبير لها بواعثها وأصولها وخصائصها ومجالها"[16]. وتراتبت الحوافز الأدبية من خلال الترجمة في تصنيف خمس مجموعات، هي: التجارب الشخصية للفرد من حيث هو فرد، وهي الأشياء التي تكون جماع حياته الخاصة الخارجية والداخلية، وتجارب الإنسان من حيث هو إنسان، وعلاقات الفرد بزملائه، أو بالمجتمع العالمي كله، بكل قواه ومشكلاته، وعالم الطبيعة الخارجي والعلاقة به، ومحاولات الإنسان الخاصة للإبداع والتعبير في نطاق الصور المختلفة للأدب والفن.

ميز الناقد الأنواع الأدبية في إنتاجه، ضمن خمسة أنواع، هي: أدب التجربة الشخصية الصرفة، وأدب الحياة العامة للإنسان من حيث هو إنسان، وأدب المجتمع في مظاهره جميعها، وأدب يصوّر الطبيعة، وأدب يصوّر الأدب والفن، وهناك "الأدب الذاتي ويشمل الأنواع المختلفة من الشعر وشعر التأمل والمراثي والمقالة والدراسة التي تكتب فيها هذه الأشياء من وجهة نظر شخصية، ثم أدب النقد الأدبي والفني. ثم هناك الأدب الذي نجد الكاتب فيه – بدلا من أن يتعمق نفسه – يمضي خارج ذاته إلى عالم الحياة والنشاط الإنساني والخارجي"[17].

خصص الحديث عن الشعر والتعبير الشعري وطبيعة كتابته الأدبية بين الشعر والنثر، وبين الحالة الوجدانية والحالة العامة، وبين البصر والبصيرة، وبين الموضوع ومعانيه، وبين المبنى والمعنى، وبين الحالة العقلية والحساسية الشعرية، وبين اللغة وأدواتها، وبين الأصول النفسية وتقاناتها.

عالج فن الشعر انفعالات وأفكارا، ثم نظر في التعريفات، والتجارب، والألفاظ، والملفوظية، والتركيبة اللغوية وأدواتها، وتقسيم القصيدة القصيرة إلى فكرة وصورة موسيقية وإيقاعية، وتصورها في مجموعة من الألفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين، "فالألفاظ في ارتباطها تكون في القصيدة مجموعة من الصور، تلك الصور التي تنقل إلينا الشعور أو الفكرة"[١٨].

فارق الناقد بين الانفعال والفكرة من حيث اتصال الانفعال بالشعر والفكرة بالنثر، والاعتماد على الصورة الشعرية، والألفاظ الحسية، والشكلية والتشكيلية اللغوية من ظواهر المبنى إلى المعنى، وقد يكون الشعر قصصيا أو وصفيا أو مسرحيا أو غنائيا أو ملحميا، وقد تكون القصيدة قصيرة أو طويلة، وتتناول الوزن والقافية في الشعر التقليدي القديم والحديث. وأكد على التأصيل في نقد الشعر بتحليل: الصياغة، والبناء الشعري، وطريقة تناول المعاني، والارتباط بالمأثور اللغوي القديم وبصور التعبير التقليدية،والتصوير، وتقوم ظاهرة البناء الشعري على طريقة نظم القصيدة، والاعتبارات الأساسية الخاصة بمفهوم العمل الشعري.

رسخ الناقد النقد الشعري على "طريقة تناول المعاني وعرضها، فإن الطريقة التقليدية تقوم على أساس أن يعرض الشاعر المعنى، سواء أكان من عنده أم كان معنى متداولا، أن يعرضه في صورة لفظية خاصة، وأن كل ما يميزه عن غيره هو هذه الصورة"[١٩]، وعني عناية شديدة بالأصالة النقدية، وهي الارتباط بالمأثور اللغوي القديم وبالصور التقليدية القديمة الواضحة في كل بيت وكل صورة، وتجلى ذلك في شواهد لشعراء عرب رواد وبارزين أمثال حافظ إبراهيم، وأحمد شوقي، وعباس محمود العقاد، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، وأفضى تعريفه للشعر وتحليله النقدي إلى المزايا الموضوعية والذاتية، والقصصية والغنائية، والملحمية و"البالاد"، والفكرية والعاطفية، والملحمية التاريخية والأدبية، و"الأود" والمرثية و"السونيت"، والقصيدة القصيرة والطويلة، وتعدد الأنواع الشعرية.

انتقد الناقد اصطدام الشعراء الحديثين في إنجازاتهم بكل مشكلات التعبير القديمة، و"هذا التعبير الذي تناول جوهر القصيدة، كما تناول شكلها مرجعه - في رأيي - إلى فهمنا لمهمة الشعر قد تغير عن الفهم القديم تغيرا كبيرا"[٢٠].

تجلى النقد الشعري عند عز الدين إسماعيل بالتقارب بين الأصالة والحداثة؛ لأن خصائص الشعر العربي أصيلة وراسخة في ثراء الإبداع الشعري شكلاً ومحتوى، وقد أضاء هذه المقومات والمكونات والقواعد والمنظورات والأنواع بمزايا النقد التعريفي والتحليلي للمبنى والمعنى، صوتا وصورة، ولغة وملفوظية، ووزنا وإيقاعا، ومضامين نصية ومتناصة توظيفا لعمليات التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث.

عالج الناقد الفن القصصي في طبيعته، وعناصره، ووسائله، وأنواعه وأغراضه باختصار، وفحص الأحداث الجزئية الكثيرة والخبرات المتنوعة الناظمة مع مصطلحات التحفيز دون

الممارسة المباشرة، وإنما التحليل الوصفي التحليلي أيضا لعناصر الحوادث، والأفعال، والشخصية، والمكان، والزمان، والأسلوب السردي ما بين الحادثة، والحديث، والفكرة أو وجهة النظر، ودرس عناصر العمل القصصي دراسة موجزة للحادثة، والسرد، والبناء، والشخصية، والزمان والمكان، والفكرة، والأنواع القصصية الرئيسة كالرواية، والقصة، والقصة القصيرة، والأقصوصة، واللغة القصصية، والمستويات الفكرية، وألحق دراسته بقائمة لفن القصص من أنواعها الرئيسة المشار إليها، إلى أنواع كل فن قصصي، كالرواية (رواية المغامرات، الرواية الخيالية، الرواية التاريخية)، والقصة (قصة الحادثة، قصة الشخصية، قصة الفترة الزمنية العصرية، قصة الفكرة الدرامية، قصة العاطفة الرومانتيكية، قصة الغريزة الجنسية)، القصة القصيرة (الموقف — الحادثة، الشخصية، الانفعال (الرومانتيكية)، الفكرة (الزمنية — الأسطورة النفسية)، الأقصوصة (المنظر، اللمسة، النكتة).

من الواضح أن نقد عز الدين إسماعيل مرتهن بالأصالة التقليدية وأشكالها وتشكلاتها القصصية؛ لأنه مهتم بالموروثات النقدية الحكائية والقصصية وفنونها وأفكارها ومواقفها، دون التلازم مع مستويات النقد السردي التي لا تنقطع عن الموروثات التقليدية النقدية العربية.

عالج الناقد الفن المسرحي، طبيعة وبناء وهدفا وحوارا وموضوعا، على "أن المسرحية تشترك مع القصة في اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزا واضحا إلا طريقتها في استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية"[٢١]. ورأى أن المسرح معنى "الدراما" الشاملة للصراع الداخلي، بينما تعرب "الدراما" بالفعلية في التداولية والدلالية. وتميز فن المسرحية بهاتين الخاصيتين الفنيتين مثلما تحكمت النظرية المسرحية بالعلاقة بين النص المسرحي وأداء الممثلين له في المسرح وأمام المتفرجين، ولا ينفصم الفن المسرحي عن الزمان وإمكانات المكان لدى التركيب البنيوي والأدائي، "فالارتباط إذن بزمن معين لعرض المسرحية على الجمهور في المسرح كان له أثره في توجيه البناء الفني للمسرحية ذاتها"[٢٢]. ثم تنزع الكتابة المسرحية نزعة فلسفية تأملية، وحيوية الحوار في مزايا اللغة ومنطوقاتها المعبرة عن الصورة الذهنية والفنية ضمن عناصر الحوار والصراع والحركة، وتختلف المسرحية قليلا عن القصة في استخدامها هذه العناصر؛ لأن "الإطار المسرحي الخاص يفرض على المؤلف المسرحي طريقة خاصة لبناء الحادثة وتكوينها"[٢٣].

تتوزع المسرحية إلى المأساة والملهاة و"الميلودراما"، ولم يعرّب الناقد هذه المصطلحات، تغليبا للترجمة، ثم أشار الناقد إلى ظهور المسرحية الشعرية العربية التي تصور مأساة تاريخية وقضايا فكرية في الصراع والمشكلات الإنسانية الكبرى وقضايا اجتماعية "تتناول مشكلات وقتية، وتقدم صورة للمجتمع"[٢٤]. وطبّق الاتجاه الوصفي التحليلي في مسرحيات توفيق الحكيم وعزيز أباظة للإفادة في إضاءة الإطار المسرحي وشخصياته وقيمه.

حاول الناقد توضيح الفن المسرحي على سبيل التوصيف الوجيز، وألمح إلى التراث القصصي الذي نجم عنه المسرحة في مفاهيم الفعلية وتناميها في الشكل والمحتوى.

وضع الناقد ملحقا وجيزا أيضا عن أنواع أدبية أخرى (ص ٢٤٣ — ٢٥٢)، إزاء ترجمة الحياة والمقال والخاطرة، وتندغم ترجمة الحياة مع السيرة الذاتية، على أنها ترجمة

بالأساس، والمناسب أن تسمى السيرة؛ إذ وصف ترجمة الحياة أنها "الكتابة عن أحد الأشخاص البارزين لجلاء شخصيته، والكشف عن عناصر العظمة فيها"[٢٥]، و"تمتد إلى جميع جوانب الشخصية بالتحليل والتقويم، وتحديد المعالم الكبرى والتفصيلية في تكوينها"[٢٦]، "والكاتب قد يترجم لشخصية سابقة، وهو عندئذ يتمثل الآخر في البيئة والزمان اللذين عاش فيهما، والنوع الآخر هو ترجمة الحياة الشخصية"[٢٧].

وأضاف الناقد تعريفه للمقال، وعدّها محدثة في الأدب العربي؛ لأنها ـ برأيه ـ مرتبطة بتاريخ الصحافة، ولكن هذا الرأي خاص، فهناك صوغ أصيل للمقالة في التراث اللغوي والأدبي والثقافي، وقد نوّع المقال في مضامينه فحسب، كالأدبي، والسياسي، والاجتماعي، والنقدي وغير هذه الأنواع. ثم أوجز تعريفه للخاطرة بوصفها مجرد لمحة لفكرة عارضة طارئة، وأقصر من المقال. واللافت للنظر أن هذه التعريفات لأنواع أدبية أخرى خاصة في التسمية والتكوين، ومثل هذه الأنواع منتشرة في الأصول اللغوية والأدبية والثقافية، غير أن الناقد عزّ الدين إسماعيل ربطها بالتحديث الغربي في النشر الصحفي بالدرجة الأولى.

٢- ٢ - الأسس الجمالية في النقد العربي:

درس الناقد في العام التالي (١٩٥٥) الأسس الجمالية في النقد العربي، عرضا وتفسيرا ومقارنة، وتشارك في الدراسة مع ترجمته للاتجاه الجمالي المعرفي، وتجلت غالبية الترجمة في صفحات كتابه كلها، مثلما قلل من التعريب اندغاما في مجالات التحديث عند توصيفه وتحليله للأسس النصية النقدية ومنظوراتها ومعاييرها، مثل عرضه للأحكام النقدية من خلال فروض أربعة هي: الطبيعة أو الآلية، والسياقية، والعضوية، والشكلية. ثم نشأ منها ـ بتقديره ـ أربعة أنواع من النقد هي: النقد الطبيعي أو الآلي، والنقد السياقي، والنقد الحيوي أو العضوي، والنقد الشكلي. ويتحكم الناقد بهذه الأنواع إدراكا حسيا عاديا أو متكاملا أو مغفلا أو واضحا.

تفترق الأسس الجمالية عنده أمام مشكلتين جماليتين ضمن تحليله، الأولى هي الفرق بين الجميل و"الإستطيقي"، والثانية هي مفهوم الجمال والقبح، ولم يغفل عن التراث النقدي العربي القديم، فعرض في التطبيق النظرات الجمالية، وبحث النظرية الجمالية عند العرب معا في الباب الثاني، ولا سيما الخصائص المشتركة لأحكامهم النقدية.

خصص الباب الثالث لتفسير الموقف الجمالي وتمثلاته من خلال الأسس الجمالية في النقد العربي، وتلامس التفسير في مقومات الحياة الطبيعية والاجتماعية، وفي الجنس واللغة، وقارن الفروق والتلاقي بين المفهومات القديمة والمفهومات الجديدة أو المعاصرة، وانطلق إلى معطيات المقارنة والأدب المقارن لعقد المقارنة بين الظواهر الأدبية الكبرى، ومميزاتها، برأيه، هي سلامة النظرية الأدبية الحديثة.

استقل في الفصل الثاني ببحث نظرية الفنّ للفنّ، "تلك النظرية التي نجدها متمثلة على نحو ما في الاتجاه الجمالي العام للأدب والنقد العربي، والتي يمقتها العصر الحاضر، سواء في الشرق والغرب"[٢٨].

يعدّ الناقد أن أهم المشكلات النقدية هي مشكلات المنهج لتباين المنظورات النقدية ورؤاها وأساليبها في أعمال رواد النقد العربي الحديث، ومنها "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" لطه

أحمد إبراهيم، و"النقد الأدبي" لأحمد أمين، وهما ينزعان إلى تأريخ النقد العربي، أما محاولة محمد مندور في كتابه "النقد المنهجي عند العرب" فتنظر في النزعة التاريخية، والمبادئ، والسيرورة المنهجية، والمقارنة. بينما لجأ بدوي أحمد طبانة إلى التوصيف في كتابه "دراسات في نقد الأدب العربي"، وتناول نسيب عازار في كتابه "نقد الشعر في الأدب العربي" الاعتبارات التاريخية والموضوعية إلى جانب تقصي المشكلات النقدية المثارة.

توجه الناقد عز الدين إسماعيل في دراسة نظرية الجمال والأسس الجمالية للنقد إلى توصيف نظرية الجمال والأسس الجمالية للنقد من خلال تمتين المصطلحية والمنهجية، عند رصده للمشكلات النقدية المتعالقة مع الغرب، أو كثرة التجريب والنقل منهم بالمحاكاة والخيال والجمال والملفوظية والمعرفة الحسية والمعاني اللغوية والدلالية والتفكير الاستدلالي، بينما تقلل التواصل عند الكثير من النقاد الرواد مع البلاغية والإبلاغية، من خلال غلبة الترجمة، ومجاوزة الخصوصيات الثقافية واللغوية في التكوين النقدي وتطوره.

حلل الناقد مشكلات الإنتاج الفني المؤثرة على التذوق الجمالي، ويحمل النقد القديم الكثير من العنت في حال إغفاله خبراته الجمالية الكافية.

توقف الناقد في دراسة الجمال والقبح في تاريخ الوعي الجمالي عند مفهوم الجمال والقبح لتوضيح الأسس التي يقوم عليها الاستحسان والاستهجان، فهناك الكثير من تعريف الجمال عند مختلف المفكرين في مختلف العصور والأمكنة، و"الحكم بالجمال أو القبح في ميدان النقد شيء مألوف وشائع عند عامة الناس على اختلاف أوطانهم وأزمانهم"[٢٩]. وهذا الحكم ينصب على شعور الفنان، وقد يفضي فهم الجمال إلى نزعة مثالية أو نزعة موضوعية، ثم يرتبط مفهوم الجمال بالفن، من خلال الفلسفة الصوفية على سبيل المثال. وترسخ البحث الجمالي وتنظيره ضمن الفلسفة اليونانية في مبدأين أساسيين، الأول هو الجمال في النظام والعناصر "الميتافيزيقية" التي يشملها النظام ويعني الوحدة والتعدد (الانسجام، السيمترية، التناسب)، والثاني هو الخير ووضاءة الحقّ، وبعثت النظريات الفلسفية القديمة حتى عصر النهضة دوافع النظر والتفكير في المشكلات الجمالية، فيما يخص الأسلوب الفردي والجماعي، وفكرة المماثلة، والإدراكات المباشرة أو الخيالات أو ما أشبه. وبرزت نزعتان في المناهج النفسية — الجمالية، أولهما التجريبي في حالات الوعي والإحساس بالتذوق الفني على وجه الخصوص، وثانيهما العقلي، في الإدراك الحسي للصفات الحسية بين الفكرة أو العرض العام، وبين الجمال الحرّ والجمال بالتبعية. ثم رأى الناقد أن التفكير في الجمال يستدعي بالضرورة التفكير في القبح، ويرى الفلاسفة المعاصرون مثل كروتشه أن استخدام كلمات الجميل والصادق والخير والنافع وغيرها، ينطبق "على النشاط الروحي والأبحاث العلمية والإنتاج الفني عندما تكون هذه الأشياء ناجحة، ونستخدم كلمات القبيح والكاذب والرديء وغير النافع.. إلخ، فننعت بها الإنتاج الفاشل"[٣٠].

يؤدي هذا التفكير في نقده إلى أن الجمال في الأشياء ذو صفة موضوعية بالقدرة على تفسير الأعمال الفنية وتذوقها.

تنوعت الأسس الجمالية للنقد بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية، أو بحسب الميادين الخاصة كالميتافيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس، التي يعمل

بها المفكرون، ويتمثل الجمال في بعض المرات "في الوزن والتناسب والانسجام، والنظام الذي يجمع بين الأشتات، وهو في بعضها مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله، أو هو الكمال والتناسب والوضوح، أو ربما كان ما يمتعنا بمجرد تأمله، وقد يكون علاقة رياضية صحيحة، وأحيانا يكون هناك جمالان، جمال حرّ هو الجمال الخالص، وجمال بالتبعية"[31].

تركز التأصيل والتحديث في الأسس الجمالية للنقد عند الناقد عز الدين إسماعيل على المجالات التالية:

- توضيح مفاهيم الجمال أو القبح في الموضوعات الإنسانية والاجتماعية والنفسية، ورسم قوانينها الدالة، ومشكلاتها الذاتية والموضوعية المؤثرة على المعاني والمدلولات بخاصة، والقضايا الشخصية والاجتماعية والوطنية بعامة.
- ضرورة الالتزام بعناصر التمثيل الثقافي في وعي الأسس الجمالية للنقد، إزاء تمثلات الأعراف والطقوس والتقاليد والأديان والمعتقدات والأفكار في إفصاح مكونات الأسس الجمالية للنقد في الاتجاه الوصفي التحليلي للنقد على وجه الخصوص.
- التوكيد على المصطلحية في الاتجاه الجمالي المعرفي تواصلاً بين الأصالة والمعاصرة، فهناك موروثات لغوية ونقدية وثقافية فاعلة في المصطلحية.
- الاهتمام بأسس التنظيم المعرفي والمنهجي والجمالي في النقد العربي، كأساس المنفعة، والأساس التعليمي، والأساس الأخلاقي والديني، والأساس الاجتماعي، والأساس النفسي، ولا تنفصل هذه الأسس عن عناصر التمثيل الثقافي وصوغ المنهجية لضبط المنظورات والمعايير النقدية.

طبّق الناقد الأسس الجمالية في النقد الغربي، وعرض النظرية الجمالية عند العرب وصداها في النقد الأدبي، ودعا إلى النظرية المتكاملة تأصيلا وتحديثا، وأورد نماذج نقدية وأدبية في الشعر والفكر والدين الإسلامي وتمثلات الأسس الجمالية فيها، وتفاعلاتها الفنية والفكرية في الوعي الجمالي تمهيدا لحدودها في منهجية النقد العربي، وأكد أنّ مواد النقد الأدبي عند العرب غزيرة، في مجالات الحكم، والتعليل، والأسباب، والصنعة، والتكلف، وحسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، وثراء الاستعارات والتمثلات. وهذا واضح في اللغويين والنقاد القدامى مثل ابن قتيبة والآمدي والجاحظ والمرزباني وغيرهم، حتى أنهم صنفوا عناصر الصنعة البديعية والبلاغية والتوصيفية والمفاهيم والقواعد، وتحديد العناصر الموضوعية والعناصر الذاتية، والموضوعات والنظرات الجمالية، والمقاييس، والأسس اللفظية والمعنوية في السطح والدلالية والجمال الشكلي أو الظاهري، وتجلياته في الواقع والخيال.

أوضح الناقد عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي وانتشارها في التراث النقدي العربي لدى اعتبار الجمال في الشكل، وفي اللفظ، وفي العبارة، وفي مفهوم الصورة، والسطح الجمالي، والقطعة الموسيقية، والعمل الفني اللغوي، ومساحات الرؤى في المكان والزمان الناجمة عن الدلالة المكانية والزمانية، والصناعة اللفظية والمعنوية؛ "ذلك أن الجناس والتشبيه كلاهما يتصل بالصورة الأولى: الجناس يتصل بالناحية الزمانية (الصوتية) والتشبيه أو الاستعارة تتصل بالناحية المكانية (المرئية أو المفهومة)"[32].

أبان تحليل الناقد رسوخ الأسس الناظمة للجمالية والمعرفية في التراث النقدي نظرا وتطبيقا مثل: أساس المنفعة والتعليم، والأساس الأخلاقي، والتاريخي، والاجتماعي، والنفسي، وتمثلت هذه الأسس الجمالية بالمعنى العام، كما تتمثل في النقد العربي ضمن الأساس الجمالي البحت، والنقد الجمالي الصرف. وعمّق الناقد تحليل هذه الأسس التراثية النقدية من خلال تطبيق النقاد القدامى في الشعر والنثر، واستخلص من هذا الفهم أن: -

"أ- الفكرة تكون نثرا أولا ثم تترجم شعرا.

ب- في ترجمتها شعرا تتحول الصورة النثرية إلى صورة شعرية.

ج- يصنع كل بيت على حدة، مستقلا بأحد المعاني، ثم يترك جانبا حتى يفرغ الشاعر من نقل كل المعاني.

د- لا تكون هذه الأبيات متصلة حتما، فيصل الشاعر بينها بأبيات أخرى تشدّ بعضها إلى بعض.

هـ- إذا اتضح للشاعر بعد ذلك جانب ضعيف، فإنه يرمه، ويبدل بألفاظ أوقع.

و- قد يأخذ قافية بيت ليضعها لبيت آخر وإن كان معناه ضد معنى البيت الذي كانت فيه أولا، إذا وجد أن موقعها في البيت الثاني أحسن، ثم يبحث للبيت الأول عن قافية"[٣٣].

لا يخفى أن المصطلحية عند الناقد تستلزم التدقيق اللغوي، فكلمة ترجمة هي أفيد بالتحول أو التأليف أو التوليف، أما غالبية مصطلحاته فهي مدققة مثل الإيقاع، والنظام والتغيير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار فيه. وقد أوضح مزايا العلاقات داخل النصوص المتكونة من العناصر، أو الأجزاء، أو التركيب بين الألفاظ والمفردات والجمل وجمالياتها، ليكون "المعنى راجعا لعلاقة الألفاظ بعضها ببعض، فيتغير المعنى بتغير هذه العلاقات، وإن لم تتغير الألفاظ في ذاتها"[٣٤].

فرز الناقد الأسس الجمالية في النقد الأدبي الموروث بالدرجة الأولى من أجل إنجاح التأصيل والتحديث عناية باللغة الشاملة لعنصري الزماني والمكاني، ويقابلهما اللفظ والمعنى والدلالة، وبالصورة الأولى والثانية فيما يقابل الشكل والمحتوى، وبنقد المحتوى أو الصورة الثانية الشخصية والعامة الباعثة لعناصر الجمال في الأشياء بقدر مراعاة الاعتبارات والأسس الأخرى مثل أساس المنفعة والتعليم، والأساس الأخلاقي والديني، والأساس التاريخي، والأساس الاجتماعي، والأساس النفسي. وحلل الشعر عند العرب صناعة، وعرض أن لهذه "الصناعة قوانين تتحكم في الشكل فتجعله جميلا أو قبيحا، والجمال عند العرب يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى، وهو في الفن أكمل منه في الطبيعة" (ص٢٤٨).

قارن الناقد بين الأصالة والمعاصرة في مفهوم الشعر والفن للفن، على سبيل المثال، لتوثيق مكانة التراث النقدي في الأسس الجمالية في النقد الحديث. وهناك تقارب بين مفاهيم الأدب عند العرب والمفاهيم الحديثة، وقد سجل النتائج التالية الراسخة للتأصيل والتحديث:

- تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعاني وانضباطها بما لا يترك مجالا للحدس والتخمين أو لأكثر من فهم واحد، والنظرة القديمة فيها كثير من الإبهام والاتساع الذي يفتح الباب لكثير من الاحتمالات.

- تتصور النظرة الحديثة العمل الفني كاملا في جميع مراحله، وبجميع عناصره، غير أن النظرة القديمة تغلب عليها الجزئية.

- توحد النظرة الحديثة الأساس الجمالي للغة والتجربة الشعرية، وتمزج بينهما، وتنظر إلى اللغة من حيث هي كائن له شخصيته، في حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالبا عن التجربة.

- تعنى النظرة الحديثة بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية، بينما تعنى النظرة القديمة بدراسة القصيدة القديمة صناعة"[٣٥].

أما المقارنة بين القديم والحديث فأوصلت النقد الجمالي إلى ان التجربة غاية في ذاتها، وأن قيمتها الشعرية كامنة فيها، وأن الاهتمام بالقيم الأخرى يقلل من القيمة الشعرية.

٣ - الإطار التطبيقي:

٣ - ١ قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر:

التزم عز الدين إسماعيل في نقده لقضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر بالتحليل والمقارنة، ضمن الاتجاه الوصفي التحليلي إياه في شغله النقدي، والتركيز على الإطار الفكري العالمي عربيا ودوليا في تصويب المسرحيات المدروسة، والتقليل من إصدار الأحكام، والتقارب بين تراث الأدب الغربي والعربي انطلاقا إلى العصر الحاضر، على أن هذه المسرحيات "تمثل وحدة أو بنية فكرية موحدة"[٣٦].

عالج المسرح والفكر، وكشف الحقيقة الأدبية المسرحية، ما بين الحقيقة والواقع، والإنسان، والتجربة، ومنظورات الحقيقة بين الذاتية والموضوعية، والعلاقة بين الذات والموضوع، والحقيقة بين الفلسفة والأدب. و"العمل الأدبي محاولة لتفسير هذا الواقع وإضفاء القيمة عليه، كما هو شأن الفلسفة"[٣٧].

ثم تناول المسرح والحقيقة لكشف نوعية "الدراما"، على أن العمل المسرحي ليس نسخة من الحياة، بينما تقارب الدراما جوهر الحياة، وهناك العلاقة بين الأدب المسرحي والمسرح، وتتطور هذه العلاقة في تحليل عنصر الفكرة وقابلية الأدب المسرحي للقراءة والدراما والصراع، والمسرحية الفكرية؛ والفكرة الدرامية، وامتزاج الفن والفكرة في المسرحية الفكرية؛ واكتفى بتشخيص المسرحية الفكرية إذ "يتحقق فيها ذلك التفكير الجاد في صورته الدرامية، لا في صورته المجردة، بحيث لا يطغى الجانب الفكري على الصورة الدرامية، وهي بعد ذلك المسرحية التي تعبر عن حقيقة إنسانية جوهرية فتمثل بذلك الحياة في أعماقها"[٣٨]. وحلل المنهج الدرامي في التفكير والتعبير، ولا سيما الظروف التي ساعدت على ظهور الدراما في الأدب العربي الحديث، و"على هذا النحو تكامل الجوهر الدرامي في حياتنا مع الشكل الدرامي المسرحي المعروف في الآداب"[٣٩]، بما ينفع في التأصيل للمسرحي العربي وتحديثه.

نظر الناقد في أبعاد الإنسان والقدر ضمن الأهداف المسرحية، اختار "أوديب قديما"، "أوديب حديثا" أنموذجا، من مسرحية سوفوكليس ذات المعنى المأساوي، إلى مسرحيتي توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير الباعثة للأزمة الفكرية الحديثة والصلة بين التاريخ والدين والواقع لرصد الصراع بين الحقيقة والواقع، وأخرج باكثير من مسرحيته عناصر الكهانة والخرافة والأحداث المأساوية الصارخة المفزعة، واكتفى من أوديب بإنسان عادي يتعذب،

ولكنه يناضل"[40]. وانتقل الناقد إلى دراسة "الإنسان والشيطان" في المسرح مقاربة بين المسرح العربي والغربي من خلال مسرحية "فاوست" القديم والحديث عند كالديرون، ومارلو، وغوته، وجون لفنج، ويوجين أونيل، ومحمد فريد أبو حديد الذي كف عن فاوست المصري (طوبون) وفيها تعدد الصور الحديثة ووجوه التشابه والاختلاف بينها وبين الأسطورة، ومستويات الصراع وصلتها بالظروف السياسية الاجتماعية، و"هذا هو فاوست المصري، تجمع بينه وبين فاوست القديم أوجه شبه، وبينه وبين فاوست الغرب الحديث مواقف، ثم إذا هو يحمل في جوهره إلى جانب كل ذلك سمات أضفتها عليه الصورة المنتزعة من الفكرة الإسلامية في علاقة الشيطان بالإنسان"[41].

أوضح الناقد مسرحة التوتر بين الذات والموضوع كالإنسان والزمان، والإنسان والمكان، تعبيرا عن بجماليون، وإثارة للدلالة الرمزية في السياق الفكري والعام للمسرحية، أو بين العبقرية والفناء في مسرحيات "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، "سر شهرزاد" عند أحمد علي باكثير، و"بجماليون" عند برنارد شو وتوفيق الحكيم، وصار جليا أن المسرح العربي متأصل وحديث في استعادة موروثات التاريخ والأساطير، وفي إظهار منظورات مختلفة حسب رؤاهم وأفكارهم مثل توفيق الحكيم، فهو يستبصر بها "في كل مرة على وجه من الوجوه فيزيدها ذلك تأكيدا في نفسه حتى لترقى فيها إلى مستوى الحقيقة. فإن لم يكن كاتبنا صاحب مذهب فلسفي فهو على كل حال صاحب نظرة فلسفية، وهذا يتماشى تماما مع كل فلسفة أدبية، أو أدب فلسفي"[42].

أضيئت كذلك قضايا الإنسان والمجتمع في التواصل الفكري والفني المسرحي بين العرب والغرب ضمن سيرورة التأصيل والتحديث، فعولجت علاقات الفرد والمجتمع من التاريخ إلى الواقع الراهن، والاستشرافات المستقبلية في تعبيرات رحلة إلى الغد، وظهرت علاقات الفرد والمجتمع في مغامرة الإنسان وصراعه في الحياة، والنظرية العضوية القديمة في علاقة الفرد بالمجتمع، والنظرية الحديثة التي توفق بين مصالح الفرد والجماعة، والنظام الطبيعي والتوازن الأخلاقي عند آدم سميث، والدولة هي الحقيقة الكبرى عند هيجل، وجريمة الفرد أمام المجتمع، ودلالة الصراع المعاصر بين الفرد والمجتمع، وهذه المنظورات القديمة والحديثة متجلية في المناهج العلمية والمعرفية، وقوامها البصيرة والمعرفة الموضوعية، والمنهج التأملي السليم في الصوغ المسرحي الحديث، ومعالجة مشكلات الإنسان المعاصرة في علاقته بالمجتمع، واختار الناقد مسرحية "رحلة إلى الغد" لتوفيق الحكيم مثالا للأصالة والحداثة الفكرية والفنية، وقد انتهى الحكيم في مسرحيته إلى النهاية نفسها التي انتهى إليها البحث في قضية الفرد والمجتمع، وأساسها التصالح المنشود بين الفكرة والواقع، بين السياسة والمجتمع، بين الشرق والغرب، "فإن التعادل المنشود الذي انتهى إليه الحكيم بين المثالية والواقعية كفيل بأن يحسن علاقة الإنسان بالمجتمع والشرق بالغرب، على حد سواء"[43].

عرض الناقد في كتابه قضية الأدب المسرحي بعامة وقضايا الإنسان بخاصة، من الماضي إلى الحاضر ومن الأدب القديم إلى الأدب الحديث على الرغم من أسباب تأخر الفن المسرحي في الأدب العربي حتى العصر الحديث، وغير أن هذا الرأي يحتاج إلى درس الظواهر المسرحية عند العرب في الجاهلية وفي صدر الإسلام. وفي القصص والمرويات التراثية المتحولة

إلى احتفالات جماهيرية متنوعة قريبة من المسرحة، وتجلت هذه الظواهر المسرحية عند العرب في نقد علي عقلة عرسان، وقد أجاب في كتابه عن سؤال: هل لدينا نحن العرب، كما لدى الأمم والشعوب الأخرى، ظاهرة مسرحية ؟ وتلمس الإجابة على هذا السؤال انطلاقا من مفهوم الظاهرة المسرحية وما اعتبر في نطاقها لدى الحضارات الأخرى، ومن وظيفة الفن في المجتمع ووسائل توصيله إلى الجماهير، وتحقيق أهدافه، مع الحفاظ على تميز الشخصية الحضارية والاجتماعية وانتمائها لبيئتها، لتاريخها وجغرافيتها، ومع الحفاظ على مميزاتها وحيويتها في تفاعلها مع الكون والوجود والطبيعة والناس في الحياة، وفي انعكاسات معاناة وتعامل أفراد مجتمع هو المجتمع العربي بعضهم مع بعض، بأسلوب تعبير وتوصيل واستجابة وتفاعل يحمل تلك الخصوصة، ويحافظ عليها، في الأداء والمشاهدة والاستماع[٤٤].

ناقش الناقد عز الدين إسماعيل منظورات الأصالة والحداثة في الأعمال الدرامية الحديثة وحدد منظورات الصراع في المسرحيات ذوات الطابع الفكري وتطورها في: "الإنسان ضد الآلهة، العاطفة ضد العقل، الفاني ضد الأبدي، المجدد ضد المطلق، النقص ضد الكمال، الضرورة ضد المثال"[٤٥].

وقد غلب على الحضارات المعاصرة ضمن المسرحة "الطابع العلمي وحضاراتنا القديمة يغلب عليها الطابع التأملي، وفي الحضارات العلمية ينظر إلى المجتمع نظرة تختلف عن النظر التأملي، والمجتمع الغربي نفسه منشق إلى معسكرين فكريين وسياسيين مختلفين، فمجتمع له مكانة القدسية، وتهمل فيه قيمة الفرد في ذاته، وآخر لا يرقى إلى مكانة القدسية، وإنما يمنح نفسه من الحقوق بمقدار ما يعترف للفرد المتميز من حقوق، وهذا الموقف الفكري في كلا المجتمعين إنما يمسك بزمامه الساسة أولا وأخيرا"[٤٦].

تركزت عمليات التأصيل والتحديث في القضايا الفكرية والاجتماعية والأخلاقية والسياسية والحضارية في المسرحيات العربية الحديثة والمدروسة دون النظر في الظواهر المسرحية عند العرب، وتعالقها مع اللغة والثقافة وتمثلاتها المختلفة.

٣ — ٢ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:

أضاء الناقد في كتابه "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" الأصول الأدبية والنقدية العريقة في التراث العربي عند دراسته للشعر العربي المعاصر، وتندغم هذه الدراسة مع التأصيل والتحديث في إشارته للكتب النقدية الريادية مثل "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة، و"الشعر العربي المعاصر وروح العصر" لجليل كمال الدين، و"قضية الشعر الجديد" لمحمد النويهي، و"الشعر المتجدد" لعز الدين الأمين، وهي فاعلة أيضا في التأصيل والتحديث باستحضار التراث الأدبي والنقدي ومزاياه ومناهجه ومدلولاته البلاغية والرمزية والأسطورية والعلامية لدى التعمق الوصفي التحليلي في اللغة والثقافة تقاليد وقواعد ومكونات تركيبية وتحويلية في المبنى والمعنى.

مهّد الناقد دراسته للشعر بين العصرية والتراث فيما يخص معنى المعاصرة، وعلاقة هذا الشعر المعاصر بالتراث، وجلاء بعض التصورات العامة من جهة، وتحديد نوعية الشعر الذي يسجل ظواهره الفنية والمعنوية من جهة أخرى.

أمعن الناقد في دراسة قضية العصرية وقضية التراث، ولاحظ نمطين من العصرية كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية، وأولهما النظرة السطحية لمعنى العصرية التي تتغافل عن التراث، وثانيهما الدعوة المغالية التي تدعو إلى العصرية المطلقة، والتي توشك أن تنفصل نهائيا عن التراث. غير أن المميزات العصرية واضحة في الشعر العربي المعاصر من خلال تحديده للخطوط الأساسية المميزة لهذه العصرية مثل: التجربة الجمالية للشعر المعاصر الماثلة في حركة التجديد شكلا ومضمونا باستحضار الموروثات الأدبية والنقدية، وارتباط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياه وعيا لاتجاهات الشعر العربي القديم في تسجيل المشاهد والمشاعر، واستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها أو وصفها، وتكامل ثقافة العصر في شتى جوانبها وانعكاسها في الشعر المعاصر، واقتفاء أثر القديم في البنية والتفكير وتجديدها، وتعبير الشعر عن خبرة شعورية ومشاعر شخصية وقيم اجتماعية مبنية في خلاصة تجارب الإنسان المعاصر وميراث الأجيال الماضية والحاضرة على السواء، وارتباط الشاعر بالمثل المجتمعية القديمة، واستيعاب الشاعر المعاصر التاريخ كله من منظور عصره، وتسيد الخبرة الفنية ومضامين عصره الجديد مع الخبرات الفنية القديمة، وارتباط الشعر المعاصر بالإطار الحضاري العام للعصر في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة.

أكد الناقد ارتباط هذه الخطوط العامة المميزة لعصرية الشعر العربي في التراث والعصر، و"ارتباط الحاضر بالماضي، أو الواقع بالتاريخ، فالعصر الذي ينفصل عن الجذور إنما يشبه النبات الذي يعيش على سطح الماء، فلا يقوى على مقاومة التيارات العنيفة"[٤٧]. وتفيد هذه الإشارات في العلاقة الجدلية بين الشعر المعاصر والتراث العربي على أن علاقة الشعر بالتراث الإنساني متفاعلة ومتجاذبة أيضا.

حلل الناقد الشعر المعاصر والتراث من خلال منهج المقارنة أو الموازنة في فعالية منهج النقاد العرب القدامى الأصيلة والعلمية، مما جعل الشعر المعاصر عميق الثروة الفكرية والأدبية القديمة دعما للوعي الجديد بالذات وحركات التحرر، ورؤى الأحياء، والتعاطف مع التراث الشعري العربي، وتحصيل المواقف الإنسانية بأبعادها الروحية والفكرية، وتحضير الروافد الثقافية الأصيلة، واعترف الناقد بمخاطر الهيمنة على الذات العربية والإسلامية، ومنها مراحل الهجوم على عمليات إحياء التراث العربي، و"إذا كان المنتصرون للشعر القديم لم ينجحوا إلا في تحقيق قدر بعينه من البعد بينهم وبينه، فإن المهاجمين له قد غالوا فباعدوا بين أنفسهم، وهذا الشعر مباعدة مفرطة لا تمكن كذلك من الرؤية الواضحة الصادقة"[٤٨].

تمثل الموقف الحالي من التراث، بتقدير الناقد عز الدين إسماعيل، في ضوء مجموعة من الاعتبارات:

- الاعتبار الأول يتصل بالدعوة إلى ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص.
- الاعتبار الثاني يتصل بإعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية ،لا لتجريحه أو الانتصار له، كما سبق أن حدث، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية.
- الاعتبار الثالث يتصل بطريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث، لا عن طريق الردة إلى الماضي كلية، ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري.

- الاعتبار الرابع والأخير يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضابرة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر[49].

وقد آلت هذه الاعتبارات إلى إدراكه نوعية العلاقة التي تربط الشاعر المعاصر بالتراث العربي، واتضح له أن مصادر التراث في هذا الشعر تتوزع بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية. وأورد نماذج شعرية رئيسة دالة على مصادرها من التراث في شعر السياب، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، وخليل حاوي، وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم، على أنهم أفادوا من مصادر التراث الإنساني المختلفة، وتعاملوا مع هذا التراث بالمنهج نفسه الذي تعاملوا به مع التراث العربي والمنطق نفسه كذلك، و"استغلوا فيه المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف ذات الأبعاد الإنسانية، الغنية بالدلالة والمغزى"[50].

حلل الناقد القضايا والظواهر الفنية في الشعر المعاصر عناية نظرية وتطبيقية بالتشكيل الموسيقي لتجربة الشعر الجديد، وقضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة، وتشكيل الصورة في الشعر المعاصر، وأورد نماذج من صور الشعر المعاصر، ونبه أخيرا إلى أن المسألة في هذا المنهج من التشكيل الشعري أنه لا "يتأتى بمجرد التقليد، وليست المهمة كذلك أن نقسم القصيدة إلى عدة أجزاء، وأن نضع لكلّ جزء عنوانا..، إنما تتركز المشكلة أولا وآخرا في المنهج النفسي المتبع في تصوير الفكرة"[51].

ثم درس القضايا والظواهر الفنية والمعنوية في الشعر المعاصر للتعالق الدائم بين الفن والمعنى، من خلال المصطلح الجديد وظاهرة الغموض، والرمز والأسطورة، والمنهج الأسطوري في الشعر المعاصر ومعماريته، والنزعة الدرامية، "فاللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير"[52]، و"ليس غريبا أن تتميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز عنها"[53]. والأنسب والأهم هو ظهور المصطلح الشعري الجديد الذي ينتظم مع التراث العربي الأدبي والنقدي واللغوي. ثم توسع الشعر من الخطاب الوجداني إلى النزوع السردي القصصي والروائي والدرامي (المسرحي)، ولا سيما درامية التفكير الشعري القائمة على أسلوب الحوار (الديالوج)، والحوار الداخلي (المونولوج)، وقد شاعت الأساليب الدرامية في تجربة الشعر الجديدة أسلوبا قصصيا يمازج بين الظواهر الفنية والمعنوية، وتميز الشعر العربي الجديد بتفصيلات تعبيرية وموضوعية في القصيدة باستخدام الدرامية الباعثة "لظواهر التطور النفسي والفكري والاجتماعي بصورة أشمل وأكمل"[54].

اتجه الناقد إلى درس القضايا والظواهر المعنوية في الشعر العربي المعاصر استكمالا لتجليات التأصيل والتحديث، وخص اتجاهه الوصفي التحليلي في قضايا الشاعر والمدينة، وظاهرة الحزن في الشعر المعاصر، والالتزام والثورة، للتعبير النقدي عن المنظورات الفكرية الشعرية التي تنطلق من تقاليد التراث الأصيلة إلى السمات العصرية الحديثة الحضارية والوطنية والقومية والاجتماعية والإنسانية.

٣ – ٣ – المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي:

ألف عز الدين إسماعيل كتابه "المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي" في منتصف السبعينيات، مؤمنا أن "تراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، فهو جذورها الممتدة في باطن

التاريخ. ومن أجل هذا تحرص الأمم الناهضة ـ في تأصيلها لواقعها الجديد ـ على نبش هذا التراث، وإحياء ما هو صالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد"[٥٥].

سعى إسماعيل في كتابه إلى أبعد من مهمة التعريف بأهم المصادر الأدبية واللغوية العربية القديمة، برأيه، نحو "تسجيل حركة النمو والتطور التي مرّ بها التأليف قديما في هذين الميدانين"[٥٦]. وهو جهد بدأه الطرابلسي، وخاض فيه مكي فيما يخص مصادر الأدب، مما يؤكد القطيعة المعرفية بين المشتغلين في البحث الأدبي واللغوي العربي الحديث.

نهج إسماعيل في كتابه منهجا علميا موجزا في التعريف بالمصادر، فوصف منهج الكتاب وتحديد مجاله الموضوعي وبيان أهم موضوعاته ومجال الانتفاع به وطريقة هذا الانتفاع وتقديم نموذج مصغر منه ـ كلما اقتضى الأمر ـ لبيان أسلوبه، ثم حدد قيمة المصدر بوصفه حلقة في سلسلة تاريخية ممتدة، وبيّن إسماعيل أن الزاوية الأولى في منهجه "تخدم الفائدة العملية المباشرة، وأما الزاوية الثانية فتخدم التصور العام لحركة التأليف منذ بداياتهم الأولى"[٥٧].

مهد إسماعيل لبحثه بالحديث عن التدوين عند العرب، من خلال الإلماح إلى تطور العلاقة بين الرواية والتدوين والتقصي الوجيز للمدونات من الجاهلية إلى العصر الأموي ووسائل التدوين. وخصص الباب الأول للمصادر الأدبية، وتناول في الفصل الأول منه "ديوان الشعر العربي"، وشرح في تقديمه مسألة اتصال رواية الشعر وصناعة دواوين القبائل والشعراء والأشعار المختارة، وعاين في القسم الأول كتب المختارات بلا تصنيف، وهي "المفضليات" و"الأصمعيات" و"جمهرة أشعار العرب"، وفي القسم الثاني كتب الحماسات، وهي "الحماسة الكبرى" لأبي تمام، وحماسة البحتري والحماسة الشجرية والحماسة البصرية وحماسة العبيدي (التذكرة السعدية).

عالج في الفصل الثاني مصادر التراث الأدبي (النثري)، فكان القسم الأول لأمهات المصادر الأدبية، وهي "البيان والتبيين" و"الكامل" و"عيون الأخبار" و"العقد الفريد" و"الأغاني" و"نهاية الأرب في فنون الأدب"، وكان القسم الثاني لصنوف مختلفة من المصادر الأدبية، وهي "الأمالي" لأبي علي القالي، و"طبقات فحول الشعراء" لابن سلام، و"معجم الشعراء" للمرزباني، و"معجم الأدباء" لياقوت الحموي، و"نفح الطيب" للمقري. وتناول إسماعيل في الباب الثاني المصادر اللغوية والمعاجم، وقدم له بإلماحة عن جمع اللغة والتصنيف فيها والمعاجم، وعرّف في الفصل الأول "مصادر لغوية" بكتب "كتاب الخيل" لأبي عبيدة، و"النوادر" لأبي زيد الأنصاري، و"إصلاح المنطق" لابن السكيت، و"الخصائص" لابن جني، وفي الفصل الثاني ببعض أهم المعاجم القديمة، وهي "مقاييس اللغة" لابن فارس، و"الصحاح" للجوهري، و"لسان العرب" لابن منظور، و"القاموس المحيط" لمجد الدين الفيروز آبادي.

عالج الناقد ديوان الشعر العربي اهتماما بالمنظورات التالية:

- اتصال رواية الشعر من الجاهلية إلى أوائل القرن الثاني الهجري.
- صناعة دواوين القبائل ودواوين الشعراء القدامى.
- الأشعار المختارة.

انقسمت هذه المجاميع، في دراسته، "من حيث منهجها وأسلوب تصنيفها قسمين رئيسين: قسما يعتمد الجودة للإختيار دون الالتزام بأي تصنيف موضوعي، وقسما يلتزم منهجا بعينه في التصنيف، ويتخذ من الموضوع الشعري دليلا إلى هذا التصنيف"[٥٨].

وضع "مختارات بلا تصنيف"، في عنوان الفصل الأول، عن المفضّليات، والأصمعيات، وجمهرة أشعار العرب، ضمن خيارات عريقة، في عدة مجالات، فيما يتعلق باستخدام القرآن الكريم ألفاظا وتراكيب استخدمها الشعراء من قبل، وبتصور القدامى لأولية الشعر العربي وما صحب ذلك من روايات شعرية مختلفة وأحاديث ملفقة، وبالروايات التي تصور موقف الرسول عليه السلام من الشعر، وبتصور العرب القديم لشياطين الشعراء، وما يتصل بذلك من أقاصيص، وبأنواع الأحكام النقدية على الشعر في المراحل الأولى وحتى الجيل الأول من الرواة العلماء، مع أطراف من الأخبار المتعلقة بحياة شعراء المعلقات بخاصة[٥٩].

سميت المختارات المصنفة موضوعيا من شعر الحماسيات، ولها في تصنيفه عدد من المزايا، على أنها تضمنت أشعارا من حماستين مفقودتين، وأشعارا نادرة لعدد من علماء اللغة والأدب وغيرهم، وهي أشعار لم يلتفت إليها أحد من أصحاب الحماسات السابقة، و"يرد فيها للشاعر الواحد أحيانا عدد لابأس به من المختارات في الباب الواحد متطابقة"، وإذا جمعت مختارات كل شاعر من كل الأبواب أمكن تكوين ما يشبه الدواوين الصغيرة لكل منهم، بخاصة المقلين منهم"[٦٠].

رصد الناقد مصادر التراث العربي النثري، وقسمها إلى قسمين، الأول منها "الحديث عن تلك الكتب الأمهات ذات الطابع الأدبي بمعناه الموسع، وتضمن القسم الثاني نموذجا لكل لون من ألوان التصنيف ذات الطابع المتميز والمنهج المجدد والهدف الواضح"[٦١].

أبرزت أمهات المصادر الأدبية إلى جانب صنوف مختلفة من المصادر الأدبية، تعريفا وعضا موجزا، وتكامل البحث مع المصادر اللغوية والمعاجم في التراث العربي، على سبيل توضيح مشكلة الفصاحة، والبحث في الألفاظ العربية القديمة والإسلامية والمولدة، والبحث في النوادر والأضداد. ثم "كانت العناية باللغة تسير، منذ بداية الاهتمام بها، في طريقين متوازيين: طريق يهتم بتركيب الجملة، أي بوضع الكلمة في الجملة، وهم النحويون، وطريق آخر يهتم بالكلمة في حّد ذاتها، وهؤلاء هم اللغويون"[٦٢].

وهناك شغل العلماء في جمع اللغة من مصادرها الأصلية، وتقصي الموضوعات في غريب القرآن والحديث، والبحث في المعرّب والدخيل، وموضوع النوادر اللغوية، وكتب الصفات، وتأليف المعاجم. وترافقت الدراسة مع مصادر لغوية، وبعض أهم المعاجم القديمة.

صار واضحا أن الناقد عز الدين إسماعيل قد تجاوز الترجمة إلى غنى التعريب وأصالة اللغة والنقد في تعضيد القضايا الأدبية والنقدية والثقافية في مؤلفاته الصادرة في عقدي السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين وتقارب مع جهود النقاد العرب في وضع المعاجم المصطلحية في اللغة الأدب والنقد أمثال مجدي وهبه في كتابه "معجم مصطلحات الأدب"[٦٣] وكتابه مع كامل المهندس "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"[٦٤]، وجبور عبد النور في كتابه "المعجم الأدبي"[٦٥]، وهذه المؤلفات رسخت المصطلحية تأصيلا وتحديثا من التعريب إلى التأليف المستند إلى الأصول ومزاياها وتطوراتها ومنهجياتها العلمية والمعرفية.

الخاتمة:

تجلى إبداع عز الدين إسماعيل في النقد الأدبي تأصيلا وتحديثا من خلال الاستخلاصات التالية:

سعى الناقد إلى التأصيل في مؤلفاته الأولى تلاحما بين الأصول والفحص الجمالي للنظرية النقدية والتطبيعية في التراث العربي.

درس الناقد أصالة الأدب والأنواع الأدبية والروافد الثقافية لدى العرب تاريخيا ومقارنة وتطورا للنظرية والتطبيق في اتجاهات الأدب والنقد ومناهجه الراسخة مع الحداثة.

اعتمد الناقد في مؤلفاته الأولى حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين على الترجمة غالبا، والتعريب قليلا. ثم أمعن نقديا في التأصيل والتحديث بوعي الموروثات وتطوراتها في ضبط المنهجيات والمصطلحية اللغوية والنقدية، عناية بالأصول التراثية النقدية.

الهوامش:

(١) البازعي، سعد (وميجان الرويلي): دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢، ص ٨٥.

(٢) إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه، دار النشر المصرية، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧.

(٤) نفسه، ص ٢٣.

(٥) نفسه، ص ٢٤.

(٦) نفسه، ص ٢٧.

(٧) نفسه، ص ٣٦.

(٨) نفسه، ص ٣٨.

(٩) نفسه، ص ٥٢.

(١٠) نفسه، ص ٥٥.

(١١) نفسه، ص ٥٧.

(١٢) نفسه، ص ٦٠.

(١٣) نفسه، ص ٦٤.

(١٤) نفسه، ص ٦٢.

(١٥) نفسه، ص ٩٤ — ٩٦.

(١٦) نفسه، ص ٩٨.

(١٧) نفسه، ص ١٠١.

(١٨) نفسه، ص ١١٥.

(١٩) نفسه، ص ١٣٧.

(٢٠) نفسه، ص ١٥١.

(٢١) نفسه، ص ٢٠٨.

(٢٢) نفسه، ص ٢١٤.

(٢٣) نفسه، ص ٢١٩.

(٢٤) نفسه، ص ٢٢٦.

(٢٥) نفسه، ص ٢٢٤.

(٢٦) نفسه، ص ٢٤٦.

(٢٧) نفسه، ص ٢٤٧.

(٢٨) إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٧.

(٢٩) المصدر السابق، ص ٣٢.
(٣٠) نفسه، ص ٥٨ — ٥٩.
(٣١) نفسه، ص ٦١.
(٣٢) نفسه، ص ١٧٤.
(٣٣) نفسه، ص ٢١٩ — ٢٢٠.
(٣٤) نفسه، ص ٢٣٩.
(٣٥) نفسه، ص ٤١٨ — ٤١٩.
(٣٦) إسماعيل، عز الدين: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، الإدارة العامة للثقافة، وزارة التعليم العالي، الألف كتاب ٤١٢، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٦.
(٣٧) المصدر السابق، ص ٢٥.
(٣٨) نفسه، ص ٤٢.
(٣٩) نفسه، ص ٥٨.
(٤٠) نفسه، ص ١٣٥.
(٤١) نفسه، ص ٢١٩.
(٤٢) نفسه، ص ٣٠٨.
(٤٣) نفسه، ص ٣٦٩.
(٤٤) عرسان، علي عقلة: الظواهر المسرحية عند العرب، الطبعة الثالثة، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٨٥.
(٤٥) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، مصدر سابق، ص ٣٧٨.
(٤٦) نفسه، ص ٣٨١ — ٣٨٢.
(٤٧) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٦.
(٤٨) المصدر السابق، ص ٢٧.
(٤٩) نفسه، ص ٢٨.
(٥٠) نفسه، ص ٤٠.
(٥١) نفسه، ص ١٦٨ — ١٦٩.
(٥٢) نفسه، ص ١٧٣.
(٥٣) نفسه، ص ١٧٤.
(٥٤) نفسه، ص ٣٢٢.
(٥٥) إسماعيل، عز الدين: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠، ص٦. (الط١، ١٩٧٧).
(٥٦) المصدر نفسه، ص٧.
(٥٧) المصدر نفسه، ص٧.
(٥٨) نفسه، ص ٦٦.
(٥٩) نفسه، ص ٨٦.
(٦٠) نفسه، ص ١٢٥.
(٦١) نفسه، ص ١٢٠.
(٦٢) نفسه، ص ٢٩٢.
(٦٣) وهبه، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي، فرنسي، عربي، مع مسردين للألفاظ الإفرنسية والعربية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.
(٦٤) وهبه، مجدي (مع كامل المهندس): معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢ منقحة ومزيدة، ١٩٨٤، (الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٧).
(٦٥) عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.

جدلية الثابت والمتحول في حركة الفعل النقدى عند عز الدين إسماعيل



عبد الواسع الحميري

-١-

يشير العنوان بصيغته الحالية أعلاه إلى أن ما تهدف إليه هذه القراءة العجلى هو الكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية بين ما هو ثابت وما هو متغير في فعل القراءة النقدية عند أستاذنا الناقد العربي الكبير الدكتور عز الدين إسماعيل. ما يحتم علينا أن نسأل أولا عن طبيعة هذا الفعل النقدي الذي مارسه هذا الناقد الفذ خلال مسيرة عطائه النقدي الممتدة منذ أواخر العقد الخامس من القرن الماضي وحتى رحيله عنا العام الماضي:

وهل هو فعل فاعل في نفسه فعلَهُ في غيره (أو فيما هو فعل فيه) ؟ أم هو فاعل في غيره فقط؟... وما حقيقة الناقد؟ وهل له حقيقة أو وجود خارج فعله النقدي أم لا؟ وهو سؤال يتعلق بطبيعة العلاقة بين الفاعل الناقد وفعله النقدي، من جهة، وبين الفاعل الناقد وما هو فاعل فيه، وما هو فاعل به، وما هو فاعل له أو لأجله.

وحتى نتمكن من الإجابة عن هذا التساؤل، وتحديد ما هو ثابت وما هو متغير في حركة الفعل النقدي في مشروع هذا الناقد الكبير يلزمنا التعرف بادئ ذي بدء على المكونات البنيوية للفعل النقدي عموما، وما به يكون أو يتحقق، بصورة عملية عامة في عالم الناقد. ما يحدونا على المبادرة إلى القول: إن كل فعل (أيا يكن نوعه) هو دوما فعل في شيءٍ ما (مادة)، وكل فعل في شيءٍ ما، هو، بالضرورة، فعل بشيءٍ آخر (بأداة)، وكل فعل في شيءٍ، بشيءٍ، هو فعلٌ لأجل شيءٍ، وفي سبيله، أو هكذا يفترض، وإلا مثل ضربا من العبث.

ويمكننا أن نطلق على الشيء بمفهومه الأول، الشيءَ المادةَ (النصية)، وعلى الشيء بمفهومه الثاني، الشيءَ الأداةَ (آلة القراءة النقدية = منهجها)، وعلى الشيء بمفهومه الثالث، الشيءَ الغرضَ أو الغاية أو المقصدية الكامنة وراء عملية القراءة النقدية. وهنا يصبح السؤال الذي علينا طرحه في هذا السياق: فما الشيء الذي يفعل فيه القارئ الناقد عموما؟ وما الشيء الذي به يفعل عموما؟ وما الشيء الذي له أو لأجله يفعل ما يفعل عموما؟ وما

الطرق الممكنة التي بها أو من خلالها يفعل؟ أو بالأحرى ما الكيفيات الممكنة التي يتحقق بها أو خلالها فعله النقدي؟

أما الشيء الذي فيه يفعل الناقد فهو النص المقروء/المنقود: الآن – هنا. والشيء الذي به أو من خلاله يفعل فعله النقدي هو نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده الإنّي (القرائي) المتحقق الآن – هنا. والشيء الذي له أو لأجله يفعل، هو ما يمكن تسميته بـ"نص القراءة النقدية الحلم" الذي ما ينفك القارئ الناقد يسعى إلى القبض عليه، ومحاولة تجسيده خلال فعله النقدي الذي ينهض به الآن – هنا.

ولأنه لا انفكاك بين هذه الأشياء/النصوص جميعا، على الأقل، خلال حركة الفعل النقدي الفاعل فيها أو المتحقق خلالها، أو خلال علاقتها بعضها ببعض؛ لأنه لا يكون فعل نقدي حقيقي بدون حضور هذه الأشياء "النصوص جميعا"، وممارسة كل منها لدوره البنيوي في إطار علاقة كل منها بالآخر، فهذا يقتضي أنه لا استقلال لأي منها بوظيفته دون الآخر، أو لا وجود لأي منها بعيدا عن وجود الآخر، أو قل: إنه لا يمكننا أن ننسب إلى أي منها دورا خاصا به، أو وظيفةً معينةً، بل يجب أن ننسب إليها وظيفةً بنيويةً في إطار علاقة كل منها بصاحبه.

وهذا يقتضي أنه يشترط في كل فعل نقدي حقيقي حضور خمسة أطرافٍ رئيسةٍ على الأقل: ١– طرف الفاعل الناقد. ٢– طرف النص المقروء/المنقود. ٣– طرف نص/القراءة النقدية السابق في الوجود على وجود الفاعل الناقد. ٤– طرف نص القراءة النقدية الحلم الذي ما ينفك يسعى إليه الناقد. ٥– طرف الفعل النقدي نفسه بوصفه فعلا (تجريبيا) جامعا بين هذه الأطراف جميعا، أو مجسدا حضور بعضها في حضرة بعضها الآخر، بطريقة تشف عن خصوصية التجربة النقدية برمتها، وبكل مكوناتها ومقوماتها.

ويمكن القول: إن وضع الناقد العربي عموما يختلف باختلاف العوالم النصية التي يتحول إليها، ليفعل فيها ومن خلالها، وباختلاف طرائق حضوره في حضرة تلك العوالم، أو بالأحرى باختلاف درجة حضوره في حضرة أي من تلك النصوص المشار إليها آنفا، وباختلاف طرائق استحضاره لأي منها؛ فإذا تحقق له الحضور في حضرة نص الواقع، فقد تحقق له الحضور في حضرة الواقع عينه الذي يحكيه ذلك النص أو يحيل عليه كمرجع مباشر له. وإذا تحقق له الحضور في حضرة نص التعالي على الواقع، فقد جسد، بحضوره في حضرة هذا النص، غيابَه عن عالم الواقع الذي يتعالى عليه ذلك النص. وإذا تحقق له الحضور في حضرة نص الصراع والجدل مع عالم الواقع، فقد جسد، بحضوره في حضرة هذا النص، حضورَه في حضرة الواقع الذي يشتبك معه. وإذا تحقق له الحضور في حضرة نص الغياب، فقد جسد غيابه المطلق والشامل عن عالم الواقع، كما عن عالم النصوص، فاختلف–بذلك–موقف الناقد حديثا عن موقفه قديما، من حيث إنه ظل يمثل قديما دور الوصاية/الأبوة على النص (بوصفه نص المحاكاة والتمثيل) الذي بقي مهيمنا في الساحة الثقافية العربية–وربما العالمية–حتى مطلع عصر النهضة الأوروبية، وظهور تيارات جديدة مناوئة لهيمنة ذلك النص، ليُقوِّمَ (الناقدُ القديمُ) واقعَ النص أو الواقع النصي، على ضوء واقع الحياة التي يحياها خارج النص، أي ليصدر حكما معياريا على القيم النصية على ضوء

القيم (الخارج نصية) السائدة في الواقع الذي يحكيه عالم النص، وهي القيم ذاتها التي ظلت تفرض شروطها على كل قيمة نصية، فكان تحول الناقد إلى العالم النصي إذن، لم يكن يهدف من ورائه إلى تحقيق أي شيء يتعلق به هو ذاته، بمعنى: لم يكن هدفه الكشف والاكتشاف؛ الكشف عن ذاته لاكتشاف إمكاناته، إضافة إلى أكتشاف نظام الكشف المعرفي عن الذات وعن العالم، بل ظل يهدف إلى فرض وصايته على النص، وتصحيح مساره النصي، بحيث يضمن له تحقيق قدر من التناغم والانسجام في العالم النصي أو النصوصي السائد في مجتمعه، وهو ما اقتضى تقويم النصوص، أو ما اعوج منها؛ عن طريق إصدار حكم إدانة عليها، وأنها قد خرجت عن معيار النصية السائدة، أو عن بعض مبادئ التنصيص السائدة في زمن قراءتها، مقابل إصدار حكم آخر لصالح نصوص أخرى بأنها قد التزمت بتلك المبادئ بهذا القدر أو ذاك.

لقد كان الهدف الرئيس للناقد إذن تصحيح المسار النصي، وإضفاء طابع الشرعية على تلك النصوص، ودمجها في العالم النصوصي لمجتمعه، لقد كان الناقد القديم إذن يمارس دور الوصاية/الأبوة/السلطة، ليس فقط على نصوص الكلام التي صارت مع تقادم الزمن، واتساع المسافة بينها وبين مؤلفيها، نصوصا يتيمةً؛ كونها قد فقدت أبوة مؤلفيها، أو صارت بالأحرى، بدون"أب" يدفع عنها شرور القراءة السيئة. بل ظل يمارس سلطته على كل منتجي النصوص من الشعراء والمبدعين أو الفنانين، الذين مجال إبداعهم الكلام، أو مادة إبداعهم اللغة؛ باعتبار أن الناقد هو ناقد لكل الفنون القولية أو التشكيلية: شعر، موسيقى، رسم، أو نحت ...الخ[1] .

وهو ما يعني أن الناقد القديم لم يعد ينظر إلى النص كغاية في ذاته، بل فيما يؤدي إليه من نتائج على مستوى السلوك الإنساني، فما هو مهم (بالنسبة للناقد) هو السلوك الإنساني (الناجم عن الخطاب الأدبي)، وليس الخطاب الأدبي نفسه[2] . أي أن مركز الفعالية النقدية القديمة لم يكن النص أو الخطاب في ذاته، بل ما يترتب عليه أو ما يحدثه النص أو الخطاب من أثر سلبي في الجمهور المتلقي.

وإذا كان هذا حال الناقد قديما، فإن حال الناقد حديثا قد اختلف، على الأقل، من حيث إن النص قد بات هو الذي يشغل مركز الفعالية النقدية المعاصرة. فلا تنصب عناية الناقد الرئيسة على ما يبديه الجمهور من سلوك إزاء النص، بل على (دلالة النص) نفسه التي تشي بها لغته، ولا تكمن فاعلية الناقد المركزية في سن معايير للمضمون الأخلاقي للأعمال الأدبية، أو في تقديم نصائح للمؤلفين الذين يرومون إنتاج عمل جديد، بل في تأويل النص نفسه، والكشف عن دلالاته المكنة[3] .

وعلى الرغم من أن وصف خبرة الناقد المعاصر قد أخذ يتغير مع كل عملية قراءة للنص، وعلى الرغم مما يقال من أن النص قد بات يستنفد نفسه أو يتوارى، وأن القارئ المعاصر قد بات يكتب نصه الخاص، فإن الناقد لا يزال يمتثل لتقليد في القراءة يتخذ من النص المفرد الواحد وحدة معيارية للتأويل، وقد يكون للنص مجرد ظل، إلا أنه ما يزال يفسح عن طريق المواضع، الفضاء الذي بضمنه يؤدي ناقد دوره[4] . لذلك فقد بقي هذا الناقد يعاني-في الأعم الأغلب-حالة من الانكفاء والعزلة أو من حالة الصمت الرهيب الذي بات يلف حياته، تماما

كما يلف حياة المبدع العربي عموما، على نحو أدى إلى غيابه عن ساحة الفعل النقدي الفاعل في الساحة الثقافية العربية، وانزوائه في عتمة النص المغلق (=عن وعي القارئ العربي العادي على الأقل)، ما أدى إلى عزلته عن أفق التناص الحقيقي مع نصوص الواقع الحي بكافة أشكالها وتجلياتها، أو مع نصوص المجتمع الذي ينتمي إليه، ويفترض أنه يعبر عن وعيه الممكن أو الطليعي.

وإذا صح القول، عن الكائن الناقد قديما: إنه قد بقي-في الأغلب الأعم-في أسر نص الثقافة/القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده القارئ -بوصفه النص الذي ظل يفرض سلطته على كل قارئ ومقروء لاحق- فإنه يصح القول عن الكائن الناقد حديثا: إنه وإنْ تعددت أكوانه النصية القرائية والمقروئية على نحو غير مسبوق، إلا أنه قد بقي هو الآخر أيضا -في الأغلب الأعم- في أسر نص القراءة النقدية المنهجية الجاهز، بوصفه النص الذي بات يفرض شروطه على كل مقروء وقارئ؛ سابق أو لاحق، وهذا يقتضي أن هذا الكائن قد بات متحقق الكينونة أو كائنًا في نص الاستلاب، أو في نص القراءة المنهجية المبرمجة (=المنهجة) أي الخاضعة لشروط المنهج النقدي المحدد الذي يلتزم به الناقد، بآلياته وأبعاده المحددة. ما يعني أنه (=الكائن الناقد) قد بقي حديثا، كما كان قديما، كائنا متحققَ الكينونةِ في نص البرمجة السابق في الوجود على وجوده النقدي المبرمج، وقلما رأيناه كائنا متحقق الكينونة في نص الوجود النصي الكلي المفتوح، في انفتاحه وتفتحه.

-٢-

وسواء تعلق الأمر بوضع الناقد العربي القديم أو الحديث أو المعاصر، فإن الأمر فيما يخص التجربة النقدية لناقدنا الراحل، موضوعة تناولنا في هذه القراءة العجلى، لا يتعلق بحضور كينونته النصية النقدية في حضرة هذا النص (المفرد) أو ذاك، بل يتعلق بحضور كينونته النصية النقدية في حضرة ثلاثة أكوان نصية، أو على الأقل في حضرة أربعة نصوص كلية مفتوحة، هي بمثابة حقول دلالية وإنتاجية:

١- في حضرة ما يمكن تسميته بـ"نص السياق" النقدي: الاجتماعي أو التاريخي الذي برز - على الأقل في وعي الخطاب الواصف لناقدنا الراحل - بوصفه: نص التفاعل والصراع المفتوح أو الشامل، أي الذي يشمل صراع القوى الاجتماعية/الكتل التاريخية، وصراع الأفكار والرؤى (الإيديولوجيات المعبرة عن حضور هذه القوى المتصارعة)، ممثلا في صراع الشرق/الغرب على المستوى الإنساني والحضاري، وفي صراع القديم/الجديد، على المستوى الثقافي المحلي، ومن ثم، بوصفه النص الذي ظل يمثل ضرورة الكائن الناقد وشرطه، في الوقت نفسه؛ فهو قيد الحرية، والدافع إليها، أو باتجاهها، أو لنقل: إنه بصورةٍ ما، ما يمثل ضرورةَ الكائن الناقد التي توازي حريتَه، أو التي تفرض شروط حريته في فعله النقدي، إنه، بكلمة واحدة، كل ما يقف الكائنُ الناقد في مواجهته، سعيا إلى تجاوز وضعه الأنطولوجي في إطاره، عبر كلامه النقدي. لذلك فهو النص الذي ما انفك يستدعي مشاركة الناقد بجهده النقدي الذي يسهم في إثراء هذا الواقع، ويجسد وعيه بمشكلاته الكبرى، وإسهامه، من ثم، في خلق نوع من الانسجام في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة. ومن هنا يمكن النظر إلى هذا النص بوصفه نص الواقع التاريخي الذي ما انفك يحفز ناقدنا الراحل

على ممارسة الفعل النقدي والانفتاح من ثم على النصوص الثلاثة الأخرى التي سنفصل فيها القول لاحقا، وقد أشار ناقدنا الراحل إلى حضور هذا النص في عالم تجربته النقدية وحضوره الدائم في حضرته خلال فعله النقدي، أو خلال مسيرة عطائه النقدي، بقوله موضحا طبيعة: "اللحظة التاريخية التي نجتازها الآن في حياتنا الأدبية والعلمية، وأنها فترة حرجة، ولكنها رغم ذلك أو بسبب ذلك، غاية في الخصوبة والوعي بالمشكلات الكبرى. فنحن الآن – حسب وصف ناقدنا الراحل – في فترة تتصارع فيها القوى المختلفة، فينتج عن صراعها ذلك القلق الخصب، وتتركز هذه القوى في الصراع بين القديم والجديد، وبين الشرق والغرب[٥]..... هذا الصراع المتجدد كان دائما يولد نقدا (= لنصوص الكلام الإبداعي المجسدة حضور هذا الصراع) أو كلاما في نظرية النقد، ولم يكن ينتج أدبا (= نصوصا أدبيةً تجسد حضور منطق ذلك الصراع)، حتى ليستطيع الإنسان أن يقول: إننا نجتاز عصرا نقديا أكثر منه أدبيا. ولإحساس تلقائي بهذه الحقيقة وجدتني أنصرف منذ أول عهدي بكلية الآداب إلى النقد الأدبي والدراسات النقدية، ولكني – بعد المضي خطوات – وجدت أمامي ميدانا فسيحا لا يمكن أن يلم الإنسان بأطرافه في وقت وجيز"[٦]..

حيث يشير النص السابق إلى أن فعله النقدي قد جاء في مواجهة قضايا العصر، مشكلاته الكبرى، وهذا يقتضي أن من سمات فعله النقدي: الواقعية التاريخية: التي تقتضي حضور الفاعل الناقد في حضرة واقع الصراع الاجتماعي أو التاريخي وتفاعله مع نصوصه المعبرة عن حضور قضاياه ومشكلاته الكبرى مما جعله يجسد – خلال فعله النقدي – حضور الواقع والممكن في آن معا، على نحو من شأنه أنه قد أسهم في صياغة نسق وعيه النقدي المزدوج القادر على تفكيك هذا الواقع وإعادة تركيبه على نحو جعل من فعله النقدي، أو من لحظة القراءة النقدية لحظة حضور كلي مفتوح (مزدوج):

٢- في حضرة نص (الكلام) المقروء/المنقود، بما هو نص موجود في ذاته، وقد حرص ناقدنا الراحل أن يكون هذا النص مفتوحا على جميع فنون القول؛ بحيث شمل: نصوصا من الشعر العربي قديمه وحديثه، ومن الشعر الغربي، ومن القصة والرواية، والمسرح....إلخ.

٣- وفي حضرة نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده الإنِّي (المتحقق الآن-هنا، بوصفه نص الخبرة القرائية الخاصة والعامة الذي تشكل خلال مسيرة حياته النقدية القرائية) وهو النص الذي ما انفك ناقدنا الراحل يشير إليه – في خطابه الواصف – مؤكدا حضوره وفاعليته خلال فعل القراءة النقدية الذي ينجز، على نحو ما يوحي بذلك قوله[٧] في مفتتح إحدى أهم دراساته النقدية، مؤكدا هذه الحقيقة: "وقد جاء هذا الكتاب متأخرا عن أوانه بعض الوقت، ولكن ذلك قد مكنني من أن أجعله مستوعبا لمعظم أفكاري التي كونتها في تجربتنا الشعرية الجديدة منذ بدايتها حتى اليوم، كما أن مرور فترة مناسبة على هذه التجربة، كان بدوره كافيا لنضجها، وبروز معالمها المميزة أمام الدارس..".

وقد أشار ناقدنا الراحل إلى هذا النص من خلال ما أسماه "الإطار الحضاري" الذي تتشكل خلاله الأفكار والعقائد...وهو جماع ثلاثة أطر متوازية ومتفاعلة، هي الإطار الفكري، والإطار الاجتماعي والإطار السياسي، وهي – فيما يرى المؤلف – أطر مرنة ومتطورة، بل إنها قد تتغير من وقت إلى آخر[٨].

ما يحتم علينا ونحن نتصدى لدراسة موقف الشعر العربي المعاصر القيام بتحليل جديد، يأخذ في الاعتبار خصوصية الإطار الحضاري الذي نعيش فيه وقتنا الحاضر، حتى يمكننا النظر إلى الشعر المعاصر في ضوئه.

ومن هنا فهو يرى ضرورة دراسة شعر الشاعر (شوقي مثلا) في ضوء الإطار الحضاري الذي عاش فيه، أعني في ضوء العقيدة التي سيطرت على هذا الإطار في مستوياته الفكرية والاجتماعية والسياسية المختلفة، ولو أننا تعمقنا هذا الشعر لأدركنا كيف سيطرت عليه فكرة البحث عن الروح المصري الخاص بمشخصاته الخاصة[9].

٤- وفي حضرة نصه القارئ الحلم، بوصفه، كما أشار إلى ذلك خطابه الواصف في أكثر من موضع، النص الذي ينصص/يظهر اختلاف دوافع قراءته النقدية ومقاصدها القريبية منها والبعيدة، ومن ثم، يوصفه:

أ- نص الرغبة في التأسيس لنص جديدٍ في القراءة النقدية (العلمية) القائمة على أسس علم النفس (كما تجسد ذلك في كتابه "التفسير النفسي للأدب"). منطلقا في ذلك من "أن الدراسات السابقة لدراسته (= دراسات العقاد وطه حسين مثلا) لم تصطنع منهجا معينا من التحليل محدد المعالم، ومن ثم، ظل منهجا خاصا بها، بحيث كانت دراسة كل شخصية (= من شخصيات الشعراء القدامى) تمثل"تجربةً" جديدةً يُنتَفَعُ بها في إطارها الخاص، ولا يَسهُل الانتفاع بها خارجه، حتى كتب العقاد كتابه عن "أبي نواس" عند ذاك بدأت معالم المنهج تتضح؛ إذ حاول المؤلف شرح شخصية هذا الشاعر في ضوء مجموعة من الحقائق النفسية والعلمية، فانتهى إلى أن أبا نواس كان " نرجسيا" وأن نرجسيته كانت شاذةً، وأنه ولد ببعضها، وساعدت الظروف على بعضها الآخر. وهذا الكتاب خطوة تتقدم كتابه عن "ابن الرومي"؛ فهو في هذا الكتاب الأخير كان يحدد معالم شخصيته، وهو في "أبي نواس" يحلل طبيعة شخصيته، وهو بعد ذلك تحليل لسيرة أكثر منه تحليلا لوقائع نفسية"[10].

ب- وبوصفه، من جهة ثانية، نص الرغبة في بناء نظرية عامة في الفن، ومن هنا رأيناه يقرر ضرورة الربط بين الفنان وفنه ومتلقي فنه، على نحو ما يوضح ذلك قوله: "وكما سبق أن قررنا من ضرورة الربط بين الفنان وفنه ومتلقي فنه، حتى تتكامل لدينا نظرية عامة في الفن، لا يمكن أن تكون دراسة الفنان وحدها كافية"[11].

جـ- وبوصفه، من جهة ثالثة، نص الاختلاف والتفرد القائم على التعددية أو المحكوم بمنطق التعددية والاختلاف، ومن هنا رأيناه يقرر – في خطابه الواصف – أن "التفاعل بين عناصر الحياة لاشك فيه، ومظاهر الحياة الإنسانية بصفة خاصة تكاد لا تختلف في أصلها أو تتغير، وإنما الذي يتغير هو الزاوية التي ننظر منها إلى هذه الظاهرة الحيوية. فالشاعر (شكسبير مثلا) يتكشف له منها جانب أو جوانب، والعالِم (فرويد مثلا) يتكشف له منها جانب أو جوانب، وبإضافة هذه إلى تلك تبدو الصورة أكثر وضوحا ونصاعةً في جوانبها المتعددة. فليس غريبا على طبائع الأشياء أن يفيد علم النفس (ممثلا في فرويد) من الشعر (ممثلا في شكسبير) أو من القصة (ممثلةً في دوستويفسكي أو بروست أو من على شاكلتهم) إذ إن الهدف في كلتا الحالتين مشترك، وهو كشف أكبر قدر ممكن من جوانب الحياة الإنسانية"[12].

د- وبوصفه، من جهة رابعة، نص الكشف عن حقيقة الوجود النصي والخارج نصي، في الوقت نفسه، وقد انطلق ناقدنا الراحل في هذا الموقف من أن" الفن الأصيل ليس صياغةً للحقائق المقررة، مهما بلغت درجة الوثوق بها، وإنما هو استكشاف لهذه الحقائق"[١٣]. ما دفعه إلى القول: "إن كل مائدة ثقافية متاحة للمتفنن يتناول منها ما يشاء، بل ربما كان من واجبه أن يصنع هذا؛ فالفنان يستفيد من خبرته الشخصية ومن خبرات الآخرين كذلك. لكن خبرات الآخرين، بالنسبة له، من حيث هو فنان، ليست إلا مادة تفاعل، ولا يمكن أن تصبح ملكا له إلا بعد أن تمتزج بخبرته الشخصية، وتنصهر معها في كل موحد. لا بد أن تمر هذه الخبرات من خلال منشور عقله فتنعكس في نفسه بزاوية انكسار تحددها طبيعة ذلك المنشور، فإذا ما أنتج عملا فنيا صدر في ذلك من هناك، من تجربته الخاصة، لا من مقررات فرويد"[١٤].

هـ- وبوصفه، من جهة خامسة، النص المعبر عن إرادة الفهم الشامل أو المتكامل لكل من النص المقروء، والذات القارئة، ما جعله يؤكد - في أحد ملفوظات خطابه الواصف - على ضرورة التمييز "بين نوعين من تحليل العمل الشعري، كلاهما (يعد) ضروريا للفهم الشامل، أو - على الأقل - المتكامل لهذا العمل. هناك التحليل الأول الذي نواجه فيه العمل الشعري (النص المقروء) عندما ندخل إليه في عالمه، ثم هناك التحليل الثاني الذي نقوم به خارج العالم الشعري بعد أن نكون قد امتلكنا العمل الشعري ذاته"[١٥].

-٣-

غير أن السؤال الذي علينا المبادرة إلى طرحه هنا: لكن كيف تفاعل ناقدنا الراحل مع هذه النصوص الأربعة المشار إليها جميعا؟ أو بالأحرى كيف تمكنت كينونته النقدية النصية الناصة من فرض حضورها في حضرة هذه النصوص جميعا؟ ما الآلية النقدية التي اعتمدها ناقدنا الراحل ليجسد - خلالها - حضوره في حضرة هذه النصوص والتفاعل معها؟ وكيف؟

وهنا نقول: إنه ما من طريق إلى الحضور في حضرة تلك النصوص جميعا والتفاعل معها جميعا - فيما نعتقد - إلا طريق واحد وحيد: سلوك طريق (التجريب النقدي). على أن ما نعنيه بالتجريب هنا ليس التجريب بمفهومه العام أو الشائع؛ الآلي أو التقليدي الذي ينحصر خلاله جهد المجرب ونشاطه في اتجاه واحد، ووفق شروط محددة سلفا؛ وإنما نعني التجريب بمعناه الدقيق والعميق؛ الكلي والشمولي؛ أعني تجريب النقد بمستوييه؛ السطحي والعميق: تجريب "نقد" النصوص، من جهة، وتجريب "نقد نقد" النصوص، من جهة ثانية، ووفق شروط التجريب المعتبرة في كليهما.

على أن التجريب - بمستوييه السطحي والعميق - لا يكون، في اعتقادنا، إلا وفق منظور دينامي خاص بالكائن المجرب، أي وفق جهاز أدواتي مفهوماتي، يجب أن يكون قد بناه الكائن المجرب خلال مسيرة حياته النقدية التجريبية السابقة، أعني خلال خبرته التجريبية السابقة التي بناها لنفسه، فصارت تشكل، بالنسبة له، منظورا خاصا به؛ جهازا أدواتيا معلوماتيا مفهوماتيا يستند إليه خلال عملية التجريب.

وهذا يقتضي أن فعل التجريب النقدي الحقيقي مشروط بحضور الكائن المجرب حضورا عينيا مباشرا، في حضرة (النص) المجرب قراءته، وتجريب قراءته وفق شروط التجريب

الخاصة والعامة، في آن معا، أي وفق نظام (دينامي) للتجريب النقدي، هو عبارة عن مزيج من الخبرة النقدية الخاصة والعامة.

فالتجريب النقدي، إذن، عبارة عن خبرة اتصال مباشر بالنص المنقود، أو لنقل: إنها خبرة قرائية مشروطة بحضور القارئ/الناقد المجرب في حضرة ثلاثة نصوص على الأقل – يتمخض عنها نص رابع هو نص الوجود النقدي الممكن – حضورا عينيا مباشرا وقراءتهما وفق شروط القراءة الخاصة والعامة في آن معا، وهذا يقتضي أنها خبرة قراءة مشروطة بحضور القارئ الناقد حضورا عينيا مباشرا في حضرة ثلاثة آفاق تناصية، أو في حضرة ثلاثة نصوص على الأقل:

١- في حضرة النص المقروء: الآن-هنا.

٢- وفي حضرة نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجود القارئ الناقد الإنّي، وهو النص الذي يشكل خلفية القراءة النصية ونظامها.

٣- وفي حضرة نص القارئ الحلم الذي يحلم القارئ الناقد أن يجسد فيه أو خلاله طموحه في القراءة.

وهذا يقتضي أن التجريب النقدي الحقيقي المنتجَ للمعرفة النقدية الحقيقية بالنصوص لا يقام في الفراغ، ولا يُنطلَقُ فيه من منظوراتٍ نقديةٍ جاهزةٍ (أكانت خاصةً بالناقد أم بغيره) إلا أن يكون الهدف من العملية النقدية برمتها: التعليمَ أو مجردَ نقلِ المعرفة النقدية الجاهزة إلى الآخرين.

لذلك نقول: إن التجربة، في أبسط معانيها، عبارة عن خبرة خاصة بالأشياء التي نجربها، وهي خبرة نكتسبها خلال علاقتنا المباشرة الخاصة والعامة بتلك الأشياء، نبني نظامها الخاص، ونؤسس خلالها لمنظورنا الخاص. وهو ما يتطلب منا القيام بعملية مراجعة دائمة لأدواتنا وإمكاناتنا (لجهازنا الأدواتي المفهوماتي المعرفي) كلما شعرنا أنه قد حصل تطور في دلالة تلك الأدوات والمفاهيم التي ينطوي عليها الحقل المعرفي لعملنا، أو أن أيا منها قد تعرض لهزاتٍ عنيفة أفقدته بعض خصائصه، أو أسقطت عنه بعض عناصره، أو أضافت إليه عناصر جديدة لم تكن له من قبل، أعني كلما شعرنا أنه قد حصل تطور في بنيته؛ استخداما ودلالةً.

وهذا يقتضي أن التجريب النقدي الحقيقي المنتج للمعرفة النقدية الحقيقية بالنص، لا يكون، في حده الأدنى والضروري إلا:

١- بحضور مجرب (بصيغة اسم الفاعل) هو من يمارس فعل التجريب النقدي الذي هو، في سياقنا هذا، القارئ الناقد المستغرق بفعل القراءة النقدية.

٢- في حضرة مجرب (بصيغة اسم المفعول) أعني في حضرة فعل التجريب القرائي النقدي نفسه بصورةٍ فعلية، بوصفه فعل انفتاح كلي على كلية العوالم النصية المشار إليها آنفا.

٣- وفي حضرة مجرب فيه (مادة تجريب) ويتمثل هذا الطرف، بالنسبة للقارئ الناقد، في لغة النصوص المجرب قراءتها، أو في ملفوظاتها الواقعية والممكنة.

٤- وفي حضرة نظام التجريب؛ تجريب القراءة النقدية التجريبية المتجسد في نص القراءة السابق في الوجود على وجود المجرب القارئ.

٥- وفي حضرة مجرب له أو لأجله، ونعني بذلك مقصدية القارئ المجرب، بوصفه ما يهدف إليه المجرب من وراء عملية التجريب النقدي برمتها.

وهنا نقول: إن "تجريب القراءة النقدية للنص" يقتضي الاتصال المباشر بالنص المقروء/المنقود، والنظر إليه من ثلاث زوايا رئيسة:

١- من زاوية ما يكونه هذا النص (المقروء) في ذاته أولا. وهذا يقتضي احترام النص المنقود/المقروء في ذاته، والاعتراف بحقه في الوجود، كما هو في ذاته، لا كما نحن، أو كما هو في (مرآة) نصوصنا القارئة التي منها ننطلق، وعلى ضوئها نقرأ. ما يحتم علينا محاورته والإصغاء لكلامه، أو لما يقول، وفق نظام القول الداخلي الخاص به، أو الذي ينطوي عليه هو نفسه، وتبادل الكلام معه، في الوقت نفسه، بصورة فورية ديمقراطية متوازنة.

٢- ومن زاوية ما يكونه هذا النص (المقروء) في "نقد النصوص" بوصفه نص التبادل النقدي، أي كما هو في نصوص القراءة النقدية السابقة في الوجود على وجودنا الإنّي (المتحقق الآن) هنا لحظة إنفتاحنا على النص وقراءته.

٣- ومن زاوية ما يمكن أن يكونه هذا النص (المقروء) في نص الوجود القرائي الممكن، أي كما هو في نص القارئ الحلم الذي يطمح أن تكونه قراءته النقدية التي يؤسس لها، ويطمع أن يجسدها واقعا معاشا في حياته الثقافية المستقبلية.

غير أن السؤال الذي يجب علينا إعادة طرحه هنا تأكيدا لما سبق: ما الذي يجرب القارئ الناقد في الأصل؟ أو بالأحرى ما الذي على القارئ الناقد أن يجرب؟ وكيف يجرب؟!

وهنا يمكن القول: إن ما يجرب القارئ الناقد، هو لا شيء سوى فعل القراءة النقدية نفسه؛ بوصفه فعلا (لغويا) فاعلا في نفسه، فعلَه فيما هو فعل فيه (في النص المقروء/المنقود) وفيما هو فعل به (في نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده الإنّي) وفيما هو فعل له أو لأجله (في نصنا القارئ الحلم).

على أنه يمكننا، بعد هذا، أن نرصد ثلاث استراتيجيات لتجريب فعل القراءة النقدية للنص عموما:

١- استراتيجية تعتمد منطق الذهاب إلى النص (المقروء) وتجريب قراءته كما هو في ذاته، في حضوره العيني المباشر (أي دون تدخل منا، أو دون أن نخضعه لشروط قراءتنا الخاصة، أو لتحقيق أي مقصدية أخرى تتعلق بنا أو تخصنا، وإنْ كان هذا لا يمنع، أو يحول بالأحرى، دون خضوعنا وإياه لشروط مقروءاتنا السابقة التي يمليها أو يفرض منطقها وضعنا السوسيوثقافي عموما، أو ما نسميه بـ"نص القراءة/البرمجة الثقافية السابق في الوجود على وجودنا القارئ). على أنه يمكن القول: إن من شأن هذه الطريقة (السلبية) في تجريب قراءة النصوص، أنها لا تضيف شيئا جديدا إلى النص المقروء، ولا يتولد عنها نص آخر جديد، يمكن أن يعتد به في عملية قراءة النصوص. ما يعني أن عملية التجريب القرائي هذه لا تؤسس لنص جديدٍ في قراءة النصوص، أو في تجريب قراءتها. بل من شأنها أن تكرس واقع الحال النصوصي كما هو ولا تعمل على زغزعته سعيا إلى خلق واقعٍ بديلٍ ينهض من أنقاضه.

٢- واستراتيجية تعتمد منطق الإياب عن النص (المقروء)، وتجريب قراءته، كما نحن الآن – هنا في حضورنا العيني المباشر، أي وفق شروطنا الخاصة في القراءة، أو وفق شروط

نصنا القارئ، بوصفه نص القراءة الحلم الذي نتبادل السكنى وإياه، ويحاول كل منا فرض شروطه على الآخر.

٣ـ واستراتيجية تعتمد منطق الذهاب⟵إلى النص (المقروء) والإياب⟵عنه، في الوقت نفسه، لتجريب قراءته، كما هو في ذاته، وكما نحن في ذاتنا، في الآن نفسه.

والاستراتيجية الأولى في تجريب فعل قراءة النص هي استراتيجية السقوط⟵في عالم النص المقروء، وتجريب قراءته كما هو في ذاته، والثانية، هي استراتيجية التعالي⟵على النص المقروء، وقراءته كما نحن في ذاتنا. والثالثة هي استراتيجية العلو⟷في النص المقروء وعليه، وقراءته كما هو، وكما نحن، في الآن نفسه.

على أن من شأن الاستراتيجية الأولى أنها تقتضي حضورنا في حضرة النص المقروء، كما هو في حضوره العيني المباشر، والاستجابة السلبية لشروطه كاملة، وهذا يقتضي قراءته وفق قواعد القراءة الخاصة به التي يمليها منطق بنائه الخاص؛ الداخلي والخارجي. لذلك فهذه القراءة (السلبية) تصبح بمثابة إعادة إنتاج للنص، لا تضيف إليه جديدا، ولا تؤسس لنص جديدٍ في قراءة النصوص، ما يصح معه وصف هذه القراءة بكونها قراءة (عاقر) غير منتجة. أما الاستراتيجية الثانية فتقتضي استحضار النص المقروء، وجعله حاضرا في حضرتنا كقراء، أو في حضرة نصوصنا القارئة، بحيث يصير (النص) جزءا من إنِّيَّتنا القرائية، أو من حضورنا الإنِّي القرائي، ما يفضي إلى استلابه بشروط قراءتنا الخاصة، أو بشروط نصنا القارئ عموما.

أما الاستراتيجية الثالثة، فتقتضي أن نتبادل الحضور مع النص الذي نجرب قراءته، بحيث يصير كل منا حاضرا في حضرة ذاته، وفي حضرة الآخر، في الوقت نفسه، وهو ما يفضي إلى نوعٍ من القراءة الكلية المركبة (المنتجة طبعا) أو المؤسسة، بالأحرى لنص جديدٍ في القراءة النقدية. لذلك فالاستراتيجية الأولى من شأنها أن تسهم في بناء الكينونة الخاصة بالنص المقروء، في حين تسهم الاستراتيجية الثانية في بناء كينونتنا الخاصة (المتعالية على واقع النصوص التي نقرؤها)، أما الاستراتيجية الثالثة فمن شأنها أن تسهم في بناء الكينونة الكلية الخاصة بكل من الكائن الناص (القارئ) والنص (المقروء) على السواء.

ثلاثة آفاق لتجريب قراءة نصوص الكلام الحي إذن أفق السقوط في عالم التجربة القرائية النقدية حيث غياب القارئ المجرب، وتبعيته لعناصر العالم النصي التي يجرب قراءتها، وأفق التعالي على عالم التجربة القرائية النقدية، وأفق العلو في عالم تلك التجربة، وعليه.

-٤-

إذا علم هذا وتقرر، فإن السؤال الذي علينا المبادرة إلى طرحه على التجربة النقدية لناقدنا الراحل هو: ما الذي جربه ناقدنا الراحل من هذه الاستراتيجيات الثلاث خلال مسيرته النقدية؟ وكيف جرب؟ هل جرب استراتيجية السقوط في عالم النص؟ أم استراتيجية التعالي على عالم النص؟ أم استراتيجية العلو في عالم النص وعليه؟!

لعل ما يميز ناقدنا الراحل، من بين كثير من النقاد المعاصرين، أنه قد تبنى – منذ وقت مبكر – الطريقة الثالثة في تجريب القراءة النقدية، أعني تلك التي تعتمد منطق الذهاب إلى النص المقروء، والإياب عنه، في الوقت نفسه، بدليل قوله؛ موضحا ملامح هذه الاستراتيجية الكلية المركبة في تحليل النص[١٦]، ومعلنا، في الوقت نفسه انحيازه لها: "ونود هنا أن نفرق

بين نوعين من تحليل العمل الشعري، كلاهما ضروري للفهم الشامل، أو – على الأقل – المتكامل لهذا العمل. هناك التحليل الأول الذي نواجه فيه العمل الشعري (النص المقروء) عندما ندخل إليه في عالمه، ثم هناك التحليل الثاني الذي نقوم به خارج العالم الشعري بعد أن نكون قد امتلكنا العمل الشعري ذاته. وأقول (امتلكنا) لأننا لن نستطيع أن نقدر القصيدة أو نحدد موقفنا منها إلا بعد أن نمتلكها على نحو من الإنحاء، أي بعد أن نخرج منها. في التحليل الأول نظل ملكا لعالم القصيدة. لكننا كلما انهمكنا في هذا العالم دل ذلك الانهماك على رغبتنا في العثور على أنفسنا مرةً أخرى. إننا نكافح مع القصيدة، مع العالم الشعري، كي نرتد إلى عالمنا (الخاص)، ولن يجد إنسان في نفسه الجرأة على أن يتحدث عن قصيدةٍ ما قبل أن يعايشها في عالمها، وقبل أن يعود فيعثر على نفسه خارجها، وهو في معايشته لها يقوم بعملية تحليل لها لا تخص أحدا سواه. إنه في هذه اللحظة هو المتورط الوحيد الذي ألقى بنفسه في عالم غريب؛ عليه أن يتفهمه أو أن يشق لنفسه طريقا فيه. وليس هذا الطريق سوى طريق الخروج. حتى إذا ما خرج منها، وشاء أن يحدثنا عن مغامرته، فإنه عندئذٍ يتحدث (إلينا) وفي عالمنا. إنه يجذب عندئذٍ ذلك العالم الشعري إلى أرضنا. وهو عندئذٍ لا ينسخ العالم الشعري (الذي ذهب إليه وآب عنه) أو عالمنا الأرضي (الذي آب إليه)، أو يحل واحدا منهما محل الآخر، ولكنه يمكننا من أن نرى الواحد منهما خلال الآخر. وهو في ذلك يعدل من موقفنا بمقدار ما يستكشف من عالم القصيدة[17] ....والتحليل الثاني الذي نقوم به (نحن) خارج القصيدة لا ينتمي إلى عالم القصيدة إلا بمقدار ما ينتمي إلى عالمنا (نحن قراء القصيدة) (. .. .) فالشاعر إنما يدخل العالم الشعري لكي يستكشف نفسه، وإنْ بدا لنا أنه يستخفي في هذا العالم. إنه يستخفي حقا وراء الرمز والاستعارة والعلاقات اللغوية الغريبة، وكلها أشكال تعبيرية تنتمي إلى العالم الشعري، ولكنه هو نفسه يظل هناك، يشق لنفسه طريقا في هذا العالم العجيب. إنه أشبه ما يكون بالملاح الذي يجذبه الحنين إلى البحر، الحنين الأبدي المبهم، لا لاستكشاف البحر نفسه – وإن بدت لنا المغامرة في ظاهرها استكشافا لعالم البحر – ولكن لاستكشاف الذات (المبحرة). وهو ما يكاد يدخل إلى عبابه حتى يتقاذفه الموج، ولكنه لا يستسلم له، فما زالت يده في كل لحظة تمسك بالدفة، وما يزال يحتال – في لحظات المواجهة – مستغلا كل ذكائه وخبرته وكل طاقاته، حتى يشق لنفسه طريقا وسط هذا الموج الهادر، وحتى يخلص مرةً أخرى إلى اليابسة، إلى الأرض التي يسير فيها – ككل الناس – على قدميه"[18].

حيث يشير النص السابق الذي حرصنا على اقتباسه كاملا رغم طوله، إلى عدد من الحقائق التي تسهم في الكشف عن ملامح تجربته النقدية، أبرزها:

– الحقيقة الأولى: أن ثمة ثلاث طرق في (تجريب) قراءة النص أو في "تحليل العمل الأدبي"، وإن انحاز المؤلف إلى واحدة منها فقط، هي:

– طريقة الذهاب إلى النص فقط، لتجريب قراءته كما هو، وامتلاكه كما هو في ذاته – حسب المؤلف.

– وطريقة الإياب عن النص، لقراءته كما نحن، أو كما هو في نصنا القارئ، وهي طريقة لا يصرح بها المؤلف، بل نفهمها ضمنا من خلال عرضه السابق.

– وطريقة الذهاب إلى النص والإياب عنه، في الآن نفسه، لقراءته كما هو في ذاته، من جهة، وكما نحن في ذاتنا، من جهة ثانية، وهي الاستراتيجية التي انحاز لها ناقدنا الراحل، وبلور ملامحها خلال ملفوظات نصه السابق، جاعلا منها الشرط الأولي والضروري لما أسماه "الفهم الشامل"، أو "المتكامل"، وهي – حسب ملفوظ النص الواصف الآنف – طريقة تعتمد – إزاء النص المقروء – سياسة الكر والفر، أو منطق التداخل في النص والتخارج عنه، في الوقت عينه، ومن ثم، طريقة السقوط فيه والتعالي عليه، في الآن نفسه، أو طريقة الذهاب إليه والنكوص عنه، أو الانقباض عنه والانقضاض عليه.

– الحقيقة الثانية: أن ما يهدف إليه الناص القارئ خلال فعل القراءة النقدية النصية المركب هذا، أو الناهض في أفق هذه الاستراتيجية المركبة هو الوصول إلى مرحلة الفهم الشامل، أو المتكامل لكل من النص المقروء وذاته القارئة، وهو ما يتطلب من الكائن القارئ المغامر المسكون برغبة الكشف والاكتشاف–الحضورَ في حضرة: ١– النص المقروء، من جهة، مرموزا له، في ملفوظ النص السابق، بـ"البحر". و٢– وفي حضرة نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده القارئ، من جهة ثانية، بوصفه، كما يوحي بذلك ملفوظ النص السابق أيضا، نص الخبرة الخاصة والعامة في القراءة/الإبحار في عوالم النص/البحر المقروء المفتوحة. و٣– في حضرة نص الرغبة في الكشف والاكتشاف (كشف عوالم النص، لاكتشاف الذات والعالم)، من جهة ثالثة.

لذلك رأينا من سمات الفعل النقدي التجريبي المحكوم بمنطق هذه الاستراتيجية القرائية المركبة، عند ناقدنا الراحل:

١ ـ انفتاحه على متعدد النصوص المقروءة والقارئة في آن معا: ومن هنا وجدناه يؤكد، في مقدمة كتابه "التفسير النفسي للأدب"، انفتاح نصه النقديّ القارئ في هذا الكتاب على "تطبيقات كثيرة في الشعر والأدب المسرحي والأدب الروائي لمؤلفين أجانب وعرب، قدامى ومحدثين، أملا في أن تجلو هذه النماذج (المقروءة) المتنوعة للكتاب والدارسين معالم المنهج الذي عمل على إرسائه، وتساعدهم في تطبيق هذا المنهج في دراساتهم النقدية"[19].

٢ـ أن الأولية في هذا الفعل للنص المكتوب/المقروء وليس لنص الكتابة/القراءة السابق في الوجود على وجود فاعله الإنّي: لذلك وجدناه يصرح، في خطابه الواصف، قائلا[20]: "إن معرفتنا بتفصيلات الطريقة التي يكتب بها الأديب، كائنا ما كان النوع الأدبي الذي يبدعه، لا يفيدنا كثيرا في فهم العمل الأدبي ذاته وفي تفسيره...من أجل ذلك آثرتُ أن تنصبَّ دراستي للشعر على الشعر نفسه، أعني الشيء (النص المكتوب/المقروء في ذاته) الذي تم إبداعه، وفي هذه الحالة لا يمكن أن تنقل نتائج هذه الدراسة (التحليلية) لتطبق على العمل القصصي أو العمل المسرحي. ذلك أن التجربة الفنية، وإن اتفقت مشخصاتها أو تشابهت على أقل تقدير عند الشاعر والقصاص إلا أن القصيدة والقصة والمسرحية – بعد أن صارت ناجزةً بين أيدين ا– تعد أشياءَ مختلفةً كل الاختلاف"[21].

وفي هذا إشارة أخرى إلى أن ما ينبغي أن يفضي إليه فعل القراءة النقدية المركب: اكتشاف خصوصية النص المقروء في ذاته، وما به كان ذاته الخاصة التي تختلف عن كل ذات نصية أخرى.

ومن هنا رأينا من سمات الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل، فضلا عما سبق أيضا:

٣ـ أنه يجسد جدلية العلاقة بين النص المقروء - الآن — هنا، ونصوص القراءة النقدية القارئة والمقروءة، كون ناقدنا الراحل قد بقي ينطلق، في فعله النقدي، من رؤية كلية (مزدوجة) للوجود، تقوم على أساس المزج بين جميع عناصر الوجود (الإنساني) وتياراته المتصارعة، على نحو يجعل من جميع القوى الفاعلة فيه، بل من كل عنصر من عناصر ذلك الوجود ممثلا أو بالأحرى مجسدا حضور ما أسماه خطاب ناقدنا الواصف بـ"روح العصر". ومن هنا رأيناه يقول، مقررا طبيعة العلاقة الناشئة بين الكائن الفنان (الشاعر عموما) والعالم النفساني عموما[٢٢]: "والحقيقة أن هناك تفاعلا وتجاوبا بين الشاعر والعالم النفساني؛ فمن المعروف أن فرويد قد أفاد كثيرا من شكسبير في تفسيره لشخصية هاملت. وهو التفاعل الذي لا بد منه بين تيارات الحياة المختلفة، فينتج عنه تأثر وتأثير بصورة مباشرة أو غير مباشرة، واضحة أو خافية[٢٣]. وربما كانت جميع هذه التيارات تنبع من أصل واحد، أو — على الأقل — تسير في خطوط متوازية. والشطر الماضي من القرن العشرين شاهد على ذلك؛ فـ"بيرجسون" في الفلسفة، ودوركايم في الاجتماع، وفرويد في علم النفس، وبروست في الأدب، كل أولاء كانوا مظاهر مختلفة لظاهرة واحدة هي "روح العصر"[٢٤].

وفي هذا إشارة واضحة إلى أن ناقدنا الراحل قد بقي مسكونا بنسق الرؤية المزدوجة للوجود والعالم، والبحث، من ثم، عن الواحد في المتعدد، والعكس، ما جعله يؤكد على الدوام، أن الاتفاق مشروط بالاختلاف، وأن، الأصل في نص القراءة النقدية المنهجية أنه إنما يمثل أو يجسد بالأحرى، حضور مرجعية واحدة موحدة وموحِدة، هي ما عبر عنه "روح العصر" هذه الروح التي بدت له حاضرة في كل شيء معاصر.

ومن هنا رأينا من سمات أفق الفعل النقدي لناقدنا الراحل:

٤— أنه بقي، على الدوام، أفق تفاعل وجدل بين الناص الكاتب (الشاعر)، من جهة، والناص القارئ (الناقد) من جهة ثانية، وبين النص المكتوب والنص المقروء: ولذلك وجدناه يقول[٢٥]: "إننا حين نقرأ قصيدة من القصائد، فإننا لا نكتفي بمتعة الفن فيها، وإنما نتوقع منها دائما أن تمدنا بخبرة جديدة، ومن هذه الخبرة أن تغير من موقفنا إزاء شيء بعينه، أو تعدل من هذا الموقف، أو تؤكد وتعمق موقفا كنا قد اتخذناه، والشاعر نفسه حين يقدم إلينا قصيدته، لا يستهدف مجرد إطرابنا ببراعاته الفنية، وإنما يتوقع منا أن نشاركه تجربته كاملةً، وأن نتدبر الموقف الذي تعبر عنه هذه التجربة، فنغير عندئذ وجهة نظرنا، أو نعدل فيها، أو نزداد إيمانا بها، وفقا لمعنى هذه التجربة بالنسبة إلى كل منا. فالقصيدة الواحدة تستطيع أن تحقق هذه الغايات المختلفة بالنسبة إلى الأفراد المختلفين، فهي في الوقت الذي تغير فيه موقف بعض الأفراد تعدل من موقف بعضهم، كما تؤكد موقف آخرين. وحصيلة هذه الغايات المختلفة هي خلق نوع من الانسجام في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة. فالانسجام الفكري والشعوري بين أفراد المجتمع هو الجدوى الحقيقية للشعر. والشاعر هو أقدر الناس على تحقيق هذا الانسجام؛ لأنه أقدر الناس على استيعاب كل ألوان التناقض الماثلة في الحياة، والمؤزِّمة للأفراد، وهو في شعره لا ينكر هذا التناقض، بل يبرزه، ويؤكده،

ولكنه في الوقت نفسه يعمل على تصفيته. ذلك أن الشاعر نفسه إنسان يبحث عن الانسجام؛ الانسجام مع نفسه والانسجام مع الآخرين. والإطار الفني الذي يختاره للتعبير عن هذا الموقف العام وهو إطار الشعر، هو أنسب أطر التعبير الفني لتحقيق هذا الهدف، فالشاعر يصب عالم "اللا انسجام" الخارجي في أكثر أطر التعبير تحقيقا للانسجام، فإذا بالقصيدة التي تضم أشد صورة التناقض تمثل بنية عظيمة الانسجام"(٢٦).

ومن هنا رأينا من سمات الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل، فضلا عما سبق:

٥- الدينامية والتركيب: أنه فعل دينامي مركب، كونه ينهض في أفق الانفتاح على النص المقروء (من أربع زوايا مختلفة: ١.من زاوية ما يكونه هذا النص في ذاته أولا، ٢.ومن زاوية ما يكونه في نص السياق الاجتماعي أو التاريخي(٢٧) بوصفه تمثيلا لما أسمته الذات بـ"روح العصر"ثانيا، ٣.ومن زاوية ما يكونه في نص القراءة المنهجية السابق في الوجود على وجود الذات القارئة ثالثا، ٤.ومن زاوية ما يكونه هذا النص في نص الذات القارئة الحلم رابعا.

وقد أكد ناقدنا الراحل هذه الحقيقة بقوله، محذرا من مغبة تعميم الأحكام النقدية الجاهزة التي نتوصل إليها خلال تحليلنا عملا أدبيا بعينه، على أكثر من عمل فني: "فليس من السهل أن نقف أمام أي مسرحية ونقول إنها إنما تمثل عقدة أوديب، وإلا لما صار هناك داع على الإطلاق لأي دراسة، وإنما تبدأ الخطورة حقا عندما نحاول أن نفرض على العمل الأدبي هذه الحقيقة الخارجية، ونفسر وقائعها قسرا على قبول هذه الحقيقة(٢٨).

إن عملية التفسير ليست عملية آلية يستطيع كل إنسان أن يزاولها بمجرد أن يعرف ما عقدة أوديب مثلا؛ وذلك لأن العمل المسرحي عمل تركيبي معقد، وكل من يتقدم بتفسير لمثل هذا العمل مطالب دائما بأن يفسر العمل في مجموعه وفي تفصيله، وعندئذٍ لا يمكن تفسير مسرحية ما بأنها تقوم على أساس من عقدة أوديب أو تمثلها؛ لأن المفسر مطالب في الوقت نفسه بتفسير كل الوقائع والمواقف الجزئية التي تمثل نسيج هذه المسرحية، وهو كذلك مطالب بحل كل أنواع التناقض (الذي يجسد في الأصل حضور روح العصر المحكوم بمنطق التفاعل والصراع) الذي قد يبدو لنا سواء في الشخصيات ذاتها أو في المواقف والأحداث. وكل هذا يعني أن المفسر يحتاج: أولا إلى قدر كبير من المرونة النفسية والعقلية، وقدر مماثل من الموضوعية، إلى جانب خبرته التحصيلية والعلمية إن استطاع من الناحية النفسية، وخبرته كذلك بالفن الأدبي الذي يفسره"(٢٩).

وفي النص السابق إشارة واضحة إلى أن من ثوابت الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل:

- احترام وجود النص المقروء في ذاته، وعدم مصادرة حقه في الوجود لصالح أي من نصوص الواقع أو نصوص القراءة المنهجية الجاهزة، بدليل قوله مؤكدا حرصه، خلال عملية القراءة، على التزام المنهج العلمي القاضي بضرورة التركيز على الأعمال الأدبية في ذاتها: "إنني حاولت أن أتقدم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب، وتوضيح معالم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية تنصبّ هذه المرة أول ما تنصبّ على الأعمال الأدبية ذاتها... إذ ليس يكفي – في دراسة الأدب – أن نلم ببعض حقائق علم النفس، وإنما

يلزمنا.. معرفة كيف نستفيد من هذه الحقائق استفادة عملية تمكننا أو نتمكن خلالها من اكتشاف حقائق العلم (المجربة)، وحقائق النصوص (المجرب خلالها) في آن معا. إن رصد الحقائق ومعرفتها له قيمته بغير شك، لكن الفائدة الحقيقية لا تتأتى إلا عندما تتحرك المعرفة من صورتها (النظرية) الجامدة إلى صورتها الفعالة (المجسدة). عند ذاك يمكن أن يثبت الاحتكاك مدى صدقها ومدى النفع الذي يعود منها"[٣٠].

وهذا يقتضي أن من ثوابت الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل أيضا:

– أن الأولية في هذا الفعل قد بقيت على الدوام للخبرة الخاصة بالفاعل الناقد أو بالأحرى لما هو خاص أو شخصي، وليس لما هو عام أو لا شخصي، بدليل قوله مؤكدا هذه الحقيقة: "إنه من حق الفنان أن يستفيد من خبرته الشخصية ومن خبرات الآخرين كذلك، لكن خبرات الآخرين بالنسبة له، من حيث هو فنان، ليست إلا مادة تفاعل، لا يمكن أن تصبح ملكا له إلا بعد أن تمتزج بخبرته الشخصية، وتنصهر معها في كل موحد. لا بد أن تمر هذه الخبرات من خلال منشور عقله فتنعكس في نفسه بزاوية انكسار تحددها طبيعة ذلك المنشور، فإذا ما أنتج عملا فنيا صدر في ذلك من هناك، من تجربته الخاصة، لا من مقررات فرويد"[٣١].

ومن ثوابت هذا الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل أيضا:

– عدم تحول نص القراءة (المنهجية = العلمية) إلى نص كتابة: لذلك رأيناه يشير، في موضع آخر[٣٢] إلى أن من شأن ما نسميه بـ"نص القراءة النقدية أو التحليلية" أنه قد يغدو – عند بعض الكتاب المعاصرين التقليديين – نص كتابة إبداعية، وبخاصة نص فرويد الذي: "أثر في الدوائر الأدبية تأثيرا عظيما حتى إن كثيرا من الكتاب قد تأثروا بنظرياته إنْ طوعا أو كرها، وهو ما أفضى إلى إنتاج صورة محرفة من الحقيقة الواقعة.

وقد ظهر الميل الواضح إلى الاستفادة من فرويد في كتابة القصة، والقصة القصيرة استفادةً مباشرة بعد الحرب العالمية الأولى حتى صارت القصة أشبه بالتقرير النفسي منها بالعمل الفني. ويحدثنا "روباك" – حسب المؤلف – عن هذا الأثر الخطير الذي تركه فرويد في كثير من الكتاب فيقول: "لقد طلب إليّ[٣٣] أحد الكتاب غير المكترثين أن أرشح له بعض الكتب النفسية التي قال: إنه يحتاج إليها في عمله. فسألته: وما الغرض من ذلك؟ فأجاب ببساطة: حتى أستطيع أن أنسج في قصصي الحقائق النفسية (يعني حقائق التحليل النفسي). وقد قمت بمحاولة غير مجدية، لأن أوضح له هذه المسألة، وهي أنه إذا جمع المادة (مادة التجربة الكتابية للقصة) من فرويد، أو من رفاقه فلن يكون أصيلا؛ لأن التجربة عندئذٍ ستخلو من العمليات الخيالية، وهو أحرى أن يكون في هذه الحالة كالأستاذ الذي لم يكن من الممكن أن يثيره المنظر وهو يخترق منطقة التيرول الجميلة مع زوجته؛ لأنه حينذاك كان يطالع كتابا عن مناظر التيرول"[٣٤].

حيث يشير ناقدنا الراحل في هذا النص الواصف إلى ما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين نص القراءة/الكتابة والنص المقروء/المكتوب، في تجربة القارئ الناقد، إذ لا يجوز أن يهيمن نص القراءة/الكتابة السابق في الوجود على وجود القارئ/الكاتب الإنّي على نصه المقروء/المكتوب، أو لا يجوز بالأحرى أن يهيمن في وعي القارئ الناقد خلال فعل القراءة

النقدي، بل يجب أن يكون حضور هذا النص حضورا ضمنيا، أي في خلفية القارئ/الناقد، أو في عالمه اللاواعي، وإلا أصبح حجابا يحول دون وصوله إلى نص القراءة النقدية الحلم، بوصفه نص التوحد المباشر بالعالم.

ومن هنا رأيناه يؤكد هذه الحقيقة مرةً أخرى، ناظرا إلى نص التحليل النفسي بوصفه نصا قرائيا في الأصل، وليس نصا كتابيا، وهذا يقتضي أنه مما يلزم قارئ النص أو محلله (الناقد)، وليس مما يلزم كاتب النص أو مبدعه؛ إذ هو يمكن الناقد من إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها، وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية.

إن الأدب والفن بعامة له كيانه المستقل، وله دوره في الحياة، وهو الكشف عن مجموعة الحقائق التي تمثل هذه الحياة والتي تشكل علاقة الإنسان بها. وهو (= الفن) في ذلك كعلم النفس وكغيره من العلوم التي تستهدف نفس الهدف، وإن اتخذت إلى ذلك منهجا مغايرا للمنهج الأدبي. وأن الأدب وعلم النفس منهجان متوازيان في ارتياد هذه الحقائق، وليسا متداخلين، فنحن إما أن ننشئ أدبا أو نكتب علما. وأن الميدان الصحيح الذي يمكن أن تُستغَل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبي[٣٥].

وإذا كان ناقدنا الراحل قد ألمح، في هذا النص الواصف، إلى هيمنة نص القراءة النقدية الجاهز على النصوص المقروءة، عند بعض محترفي النقد، وهو موقف يرفضه المؤلف ويسخر منه، فإنه قد ألمح أيضا إلى ما ينبغي أن تكون عليه علاقة الناص: الكاتب/القارئ بنصوص الكتابة/القراءة السابقة في الوجود على وجوده عموما، وأن عليه تمثل روحها؛ لا محاكاتها وتمثيلها كما هي في ذاتها. لذلك رأينا من سمات حضور الناص الناقد؛ ناقدنا الراحل في حضرة هذه النصوص جميعا، أو بالأحرى في الحضرة النصية لهذه النصوص جميعا:

- أنه قد استحال، في كثير من تجاربه النقدية، حضورا كليا مركبا، تحول خلاله الكائن الناص الحاضر إلى نصوص كلية؛ قارئة ومقروءة في آن معا، تقرأ كلامها وكلام الآخر وتصغي لكلامها ولكلام الآخر، في الوقت نفسه. وهو ما أفضى إلى أن يتكامل ظاهر الكائن الناص (أناه الخارجية: الواعية أو المسئولة التي يمثل صوتها صوتَ الآخر) بظاهر النص الذي يقرأ أو ينصص (بما هو شبكة دوال، وبما هو شكل دلالة) أي بما يتكلمه النص خارجيا عبر نظام التكلم أو التنصيص الخارجي العام، ويتكامل باطنه (أناه الداخلية: اللاواعية أو اللامسئولة) بباطن النص، أي بما يتكلمه النص داخليا، عبر نظام التكلم أو التنصيص الداخلي الخاص، ويتقوم كل منهما بالآخر، فضلا عن تقوم الظاهر بالباطن، والباطن بالظاهر.

- أنه حضور في مقام استنطاق السر النصي أو في مقام "نثر السر وانتثاره"، وهذا يقتضي أنه عبارة عن حضور في مقام شهود المختلف المتحول عن المؤتلف، المجهول المتحول عن المعلوم، الباطن المتحول عن الظاهر.

على أن من مقتضيات حضور الكائن الناص (بوصفه الناقد الراحل) في حضرة النص على هذا النحو، حضوره في حضرة كل النصوص التي يتناص معها النص، وأسهمت في تشكيل

هويته النصية، أو في إنتاج ماهيته النصية (أكانت من جنسه أم من غير جنسه) وشهودها في حضورها الحاضر؛ فاعلةً في النص فعلها في نفسها، وفينا، على السواء.

وهو ما يعني أن علينا – لكي نتمكن من الكشف عن نصية النص؛ مكتوبا كان أم مقروءا – أن نتناص معه، أن نتداخل مع كل النصوص التي أنتجته أو أنتج عنها، وأن نتخارج عنها في الوقت ذاته. وهذا يقتضي أن نتموضع في أفق التناصية، بوصفه أفق انفتاح/انغلاق، اتصال/انفصال كلي أو جدلي مع كل النصوص التي أسهمت في إنتاج النص المقروء، وأن نتموضع في هذا الأفق، فهذا معناه أن يكون كلامنا الذي نتكلمه من هذا الأفق، مجسدا حضورنا الكلي الجدلي في حضرة هذه الكلية، أي في كلية هذه النصوص، وهذا وحده ما يضمن لكلامنا النقدي المنتج من هذا الأفق أن يكون كلاما كليا جدليا = نصيا بامتياز.

وهذا يقتضي أن الأولية في الكلام النقدي لناقدنا الراحل لما يتكلمه النص المقروء/المنقود، لا لما نتكلمه هو، أي للكلام النصي المتكلم فيه، وليس لأناه المتكلمة في ذلك الكلام، ولا "للأنت" أو "الهو" المتكلم له أو لأجله.

لذلك رأينا من سمات الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل فضلا عما سبق:

– أنه ظل يجسد، على الدوام، جدلية الحضور/الغياب، أو جدلية العلو/السقوط، أو جدلية الاتصال/الانفصال؛ أي بوصفه تجسيدا لجدلية الحضور في كلام الباطن النصي، والغياب في كلام ظاهره، العلو في كلية العالم النصي الذي يتكلمه النص ظاهرا وباطنا؛ باطنا بلغة الباطن، وظاهرا بكلام الظاهر والإصغاء، من ثم، لكلية الكلام الذي يتكلمه النص عن كلية العالم بكلية اللغة: ظاهريا وباطنيا؛ حيث الظاهر هو تجلي الباطن "وقيده العلني"، كما أن الباطن هو حصيلة الظاهر "وقيده الخفي"[٣٦] أو حيث يتداخل الظاهر في الباطن، والباطن بالظاهر، على نحو جدلي.

وهذا يقتضي أن الأصل في الفعل النقدي، أنه عبارة عن فعل نصي فاعل يتم خلاله اختراق ظاهر الكلام الذي يتكلمه النص إلى باطنه، لاكتشاف ما يتكلمه النص داخليا وخارجيا؛ داخليا وفق نظام التكلم الداخلي الخاص[٣٧] وخارجيا أو ظاهريا وفق نظام التكلم الخارجي العام أو المشترك، ما يتكلمه المعجم الرمزي المشترك، الألفاظ والعبارات. وهذا يقتضي:

– أنه (الفعل النقدي) عبارة عن حضور في مقام الخروج الحر عن سنن النص (الظاهر) إلى سنن النصية (النص الباطن)، ومن لسان المقال، إلى لسان الحال، عند ذاك يجري اكتشاف النصية وسننها بمعايير الداخل النصي، وهذا يقتضي أنه حضور في مقام التجرد عن "علائق" النصوص، والتفرد "بحقائقها" النصية.

وهذا يقتضي أن من مقتضيات حضور القارئ الناص في الحضرة النصية للنص، رؤيا النص (المقروء/المكتوب) في لحظة انبنائه وتَبَنْيُنِه، أي وهو لا يزال يتشكل ويُشكِلُ، أو وهو لا يزال مجموعةً أو مجمعا من نصوص، أو أفقا تتقاطع فيه النصوص ظاهرا وباطنا، ما يسمح للكائن الناص: القارئ الحاضر في هذه الحضرة الإصغاء إلى تلك النصوص جميعا، ومكالمتها جميعا في حضورها العيني المباشر، وأن ينظر إلى النص بوصفه تجليا رمزيا لجملة تلك النصوص التي يتقاطع معها، ويتألف منها ذلك النص.

على أنه ينبغي الإشارة أخيرا إلى أن من شأن الحضور في الحضرة النصية للنصوص (حيث يتحقق لنا اكتشاف خصوصية النص، ويتجلى لنا اختلافه في أبهى صورة) أنها تقتضي تحول الناص/القارئ هذا الكائن الحاضر من الظاهر إلى الباطن، أي من كلام الظاهر إلى كلام الباطن، مما يتكلمه النص أو يقوله خارجيّا أو ظاهريا، وفق نظام التكلم الخارجي، إلى ما يتكلمه النص أو يقوله داخليا، وفق نظام التكلم النصي الداخلي الخاص، بحيث لا يمكن فك شفرته إلا لمن تمكن من اختراق القشرة الخارجية للنص، والإصغاء لصوت كلامه الداخلي الذي يتكلمه؛ داخليا عبر نظام تكلمه الخاص.

الخاتمة:

وبعد فإذا كنا قد أشرنا – في دراسة سابقة – إلى أن نقادنا العرب المعاصرين عموما، قد انقسموا في مسألة التجريب النقدي، وبحسب ما غلب عليهم، إلى فريقين أو ربما إلى ثلاثة: فريق غلب عليه محاولة تجريب "نقد النصوص"، وفريق ثان غلب عليه تجريب "نقد نقد النصوص"، وفريق ثالث غلب عليه تجريب"نقد النصوص" و"نقد نقد النصوص" في آن معا، فإن ناقدنا الراحل يأتي في طليعة هذا الفريق (الثالث) الذي جرب النقد بمستوييه المشار إليهما، مما جعل من تجربته النقدية تجربة فذة فريدة، جسد خلالها فرادته وتفرده بحق وحقيقة. فمن يتفحص منجزه النقدي يجد أنه قد انطوى – في جملته – على نسق "التفكير المزدوج" ما مكنه من الانفتاح الكلي على كلية النصوص المقروءة والقارئة، على نحو يؤكد أن ناقدنا الراحل قد جرب نقد نصوص الكلام الحي (المكتوبة/المقروءة) بأشكالها كافة، انطلاقا مما تكونه هذه النصوص في ذاتها، من جهة، وانطلاقا مما يكونه النقد في الذاكرة الاصطلاحية الإنسانية (الكلية) لكل من الذات والآخر، من جهة أخرى، أي انطلاقا مما يكونه النقد في "نقد نقدنا" لنصوصنا المكتوبة بلغتنا (العربية)، ومما يكونه النقد في"نقد نقد" الآخر (الغربي) لنصوصه المكتوبة بلغته (غير العربية)، وليس – فقط – انطلاقا مما يكونه النقد في الذاكرة الاصطلاحية لأي من الأنا أو الآخر على انفراد، أو كلا على حدة، مما يعني أن ناقدنا الراحل قد جرب نقد النصوص؛ نصوصنا (على الأقل كونها قد كتبت بلغتنا) ونصوص الآخر (على الأقل كونها قد كتبت بلغته) وفق منظور دينامي مفتوح للتجريب، أو لنقل: وفق منهج تجريبي مفتوح على المتعدد واللانهائي، وهو ما يعني أن ناقدنا الراحل لم يجرب – فقط – قراءة نصوص الكلام الحي المفردة، أو الإفرادية أيا يكن نوعها أو مستواها، بل جرب – فضلا عن ذلك – قراءة نصوص القراءة/الكتابة التجريبية ذاتها، أو بالأحرى، قراءة نصوص التجريب القرائي/الكتابي ذاتها، في كليتها ولانهائيتها؛ أو في انفتاحها وتعدديتها، بوصفها آلية تفكيك وإعادة تركيب لمجمل النصوص التي تصدى ناقدنا الراحل لقراءتها أو كتابتها خلال مسيرة عطائه النقدي، ومن ثم، بوصفها استراتيجية مواجهة كلية مفتوحة مع مجمل الأوضاع النصية التي تفاعل معها، وفعل من خلالها.

وهذا يقتضي أنه قد تمكن من التجريب النقدي بمستوييه المشار إليهما بأدواته الخاصة، ووفق منظوراته الخاصة التي ما انفك يبنيها لنفسه خلال مسيرته النقدية التي امتدت ما يربو على نصف قرن تقريبا، وانفتح وعيه على ما كان يعتمل في الساحة النقدية والثقافية العربية،

والعالمية من حراك نقدي. وهذا يعني أن شرط التجريب النقدي الحقيقي متحقق في تجربة الرجل، وإذا تحقق شرط التجريب النقدي الحقيقي، تحقق شرط الفهم (العلمي) المجرب للنقد عند الرجل. وهو ما يسمح لنا بالقول أخيرا: إن ناقدنا الراحل قد فعل نقديا، ولم ينفعل، وشارك في الفعل النقدي بمستوييه: السطحي والعميق؛ النصي والتاريخي، ولم يستقل بفعله، لينفصل عن عالم الفعل النقدي الحقيقي الفاعل في حياتنا الثقافية والتاريخية، بل بالعكس لقد انخرط الرجل – خلال فعله النقدي – في محيطه الثقافي محدثا أثرا عظيما في كل الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة.

لقد عاش ناقدنا الراحل حياةً ثقافيةً كليةً حضوريةً في أفق الزمان-المكان الحضوري الحي، ورفض أن يبقى محصورا بين جدران النصوص الجاهزة أو المغلقة، لقد عاش عالم الحياة برحابته وتشعبه، بفوضاه وصخبه، متنفسا عبير الحرية في فضاء التعددية والانفتاح، لقد تحرر من أسْر التبعية للمتكلم الواحد (الشاعر في الغالب) ولنص الكلام الواحد (نصه الشعري) بحثا فيه عن المعنى الواحد، والوظيفة الواحدة، أو سعيا إلى الكشف عنهما.

لقد تفتحت كينونته النقدية على كل منفتح من الكلام وأصغى وحاور كل كلام يشعر أنه يصغي إليه ويحاوره، أو تنهض فيه إمكانات مكالمته، مما جعله يمثل – خلال مسيرة عطائه النقدي الممتد – جسْرَ تواصل بين أجيال من المبدعين والنقاد والمثقفين وبين الخطاب النقدي وخطاب الثقافة العربية عمومًا، على نحو ظل يحدث خلاله نوعا من الحراك الثقافي المستمر على مستويات متعددة من حياتنا الثقافية العربية الراهنة.

الهوامش:

(١) ينظر: تومبكنز (جين ب): نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م: ٣٤٥.

(٢) نفسه: ٣٤٤.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

(٥) الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٥م: ٢.

(٦) نفسه: ٣.

(٧) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م: ٥.

(٨) الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط٢، ١٩٨٥: ٤٧.

(٩) نفسه: ٤٨.

(١٠) التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨١م: ١٥.

(١١) نفسه: ٢١.

(١٢) نفسه: ٢٢.

(١٣) نفسه: ٢٤.

(١٤) نفسه: ٢٤.

(١٥) الشعر العربي المعاصر: ٣٩٠.

(١٦) الشعر العربي المعاصر: ٣٩٠.

(١٧) نفسه: ٣٩٠، ٣٩١.

(١٨) نفسه: ٣٩٢.

(١٩) التفسير النفسي للأدب: ١٦.

(٢٠) نفسه: ٥٤.

(٢١) نفسه.

(٢٢) نفسه: ٢١.

(٢٣) نفسه.

(٢٤) نفسه: ٢٢.

(٢٥) الشعر في إطار العصر الثوري: ٤٤.

(٢٦) نفسه: ٤٥.

(٢٧) أو من زاوية ما يكونه هذا النص في نصوص الواقع التاريخي المرجعي المعبر عنه – في خطاب الذات الواصف – بـ"روح العصر".

(٢٨) التفسير النفسي للأدب: ٢٧٥.

(٢٩) نفسه.

(٣٠) نفسه: ١٦.

(٣١) نفسه: ٢٤.

(٣٢) نفسه: ٢٣.

(٣٣) نفسه.

(٣٤) نفسه: ٢٤.

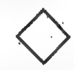
(٣٥) نفسه: ٢٦.

(٣٦) ينظر: الجنابي (ميثم): حكمة الروح الصوفي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠١م: ٩٥، ٩٦.

(٣٧) يجب الإشارة إلى أن مرجع هذا الكلام الداخلي للنص في عاله الداخلي، أي في الذاكرة الداخلية النصية التي تتألف من مجموعة النصوص التي تنتمي إلى حقل نصوصي واحد، أو التي تتناص فيما بينها مؤلفة وحدة/بنية نصية واحدة، كما تمثل ذلك في نصوص الحداثة الشعرية التي تحيل، في جملتها، على قيم الحداثة المعاصرة، وتشكل ذاكرة الحداثة، أو بالأحرى ذاكرة النص الحداثي.



عز الدين إسماعيل



وبنية الجدل الفكري الخلاق

عبد الناصر حسن

يرتبط الكلام في هذا الموضوع - طبقا لعنوانه - بمصطلحين من أكثر المصطلحات انتشارا في الفكر النقدي الحديث، ألا وهما: "الجدل" و"البنية".

على أن انتشار مفهوم أو مصطلح ما في الاستخدام ليس دليلا قويا على وضوحه وتحدده في أذهان مستخدميه، أو على اتحاد مفهومه لديهم، بل ربما تعد كثرة الشيوع سببا رئيسا في اضطراب المعنى؛ مما يترتب عليه إمكانية التواصل، التي تزداد صعوبة في هذه القراءة عندما تواجه أحد المصطلحين مضافا للآخر: "بنية الجدل".

وحقيقة الأمر أن المفهوم الشائع للجدل مفهوم يحمل دلالات سلبية؛ ربما لما ارتبط به من تصور شائع في الاستعمال العام، وربما يحمل المفهوم في جوهره - ثقافيا - قدرا من هذه الدلالات السلبية، لكن التعميم هنا هو ما يمكن أن نختلف حوله؛ إذ يتكشف هذا المفهوم عن دلالات إيجابية بالغة الأهمية حين نصف هذا الجدل: بأنه خلاق.

لقد اختلط مفهوم الجدل بمفهوم الجدال الذي يرتبط في الثقافة العربية بالمراء المتعلق بإظهار المذاهب، وتقريرها، وقوامه استعمال الاستدلالات المموهة[1]

كما يرتبط الجدل في الثقافة العربية بالخصومة حين نقول: مثلا، جادل جدلا اشتدت خصومته، وجادله مجادلة أو جدالا ناقشه خاصمه، وفي القرآن الكريم قوله تعالى: **"وجادلهم بالتي هي أحسن"[2]** وقوله: **"قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله والله يسمع تحاوركما إن الله سميع بصير"[3]** و(تجادلك) هنا: تحاورك وتراجعك الكلام.

غير أن هناك وجها مقابلا في التراث العربي لهذا الفهم تظهر فيه الصورة الإيجابية للجدل خصوصا في اصطلاح المناطقة عند تعريفهم له بأنه "قياس مؤلف من مقدمات مشهورة أو مسلمة، والغرض منه إلزام الخصم، وإفحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان" كما جاء في تعريفات الجرجاني[4].

وأيا ما كان الأمر فقد عرفت الأمم منذ القدم الجدل بوصفه مفهوما إيجابيا ووسيلة ناجزة من وسائل الحوار، أو الحديث، بحيث اعتبرته فن الحوار والمناقشة، حيث يقول أفلاطون: "الجدلي هو الذي يحسن السؤال والجواب. والغرض منه الارتقاء من تصور إلى تصور، ومن قول إلى قول، للوصول إلى أعم التصورات، وأعلى المبادئ، وقد سبق سقراط إلى ذلك الفهم حين عرف الجدل بأنه مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب.

قسم أفلاطون الجدل قسمين: جدلاً صاعدًا "dialectique ascendante"، وجدلاً هابطًا "dialectique descendante": حيث يرفع الجدل الصاعد الفكر من الإحساس إلى الظن، ومن الظن إلى العلم الاستدلالي، ومن العلم إلى العقل المحض، والهابط هو النزول من أعلى المبادئ إلى أدناها ووسيلته القسمة. وخلاصة هذا الرأي أن الغرض من الجدل الارتقاء من تصور إلى تصور للوصول إلى أعم التصورات، ولقد اقتبس المحدثون هذا المعنى فأطلقوه على الارتقاء من المدركات الحسية إلى المعاني العقلية، ومن الحقائق المشخصة إلى الحقائق المجردة، ومن الأمور الجزئية إلى الأمور الكلية"[٥].

على أن هناك فرقا دقيقا ينبغي الالتفات إليه بين الجدل والتحليل المنطقي الذي نعتمد عليه في كتاباتنا العلمية؛ حيث فرق أرسطو بينهما حين رأى أن موضوع التحليل المنطقي هو البرهان بقصد الاستنتاج المبني على المقدمات الصحيحة، في حين أن موضوع الجدل هو الاستدلال المبنى على الآراء الراجحة أو المحتملة، فالجدل إذن وسط بين الأقاويل البرهانية والأقاويل الخطابية"[٦]. وهو - بهذا الفهم - ما يمكن الاعتماد عليه بشكل كبير في الأبحاث ذات الطابع الأدبي على ما سوف نرى في كتابات عز الدين إسماعيل.

يخلص أرسطو إلى أن الأقاويل الجدلية تهدف إلى أمرين: أحدهما أن يلتمس السائل، بالاستناد إلى الأشياء المشهورة والمسلمة، إلزام الخصم وإفحامه والآخر أن يلتمس إيقاع الظن القوي في رأي قصد تصحيحه حتى يوهم أنه يقيني[٧].

لقد أخذ الجدل مفهوما أكثر تطورا عند الفلاسفة المثاليين؛ فهو عند كانط مثلا: "منطق ظاهر ينحصر في سفسطة الصادرة على المطلوب وخداع الحواس، بينما هو عند هيجل: انتقال الذهن من نقضية ونقيضها إلى قضية ناتجة عنهما ثم متابعة ذلك حتى نصل إلى المطلق.

أما مفهوم المادية الجدلية في الماركسية فإن وصفها بالجدلية يأتي من حيث كونها تتميز بالنظر إلى الطبيعة بوصفها كلا متماسك الأجزاء، وبوصفها حالة متطورة تموت فيها ظاهرة لتحيا أخرى، ومن هنا فإن المنهج الجدلي يهتم بما يولد أكثر من اهتمامه بما يفنى، وهنا تغدو عملية التطور عبارة عن تغييرات عددية صغيرة يؤدي تراكمها إلى تغيير كيفي في جوهر المادة طفرة واحدة، وأخيرا تتميز بنظرتها الجدلية حين ترى أن الحركة التطورية نتيجة للصراع بين متناقضات لا عملية سهلة الانسجام[٨].

من هنا نلاحظ أن الجدل عند ماركس هو قانون الفكر وقانون الواقع في آن واحد، فالعلاقة بين الإنسان والطبيعة، وبينه وبين الآخرين في إطار التاريخ إنما تخضع لعمليات جدلية[٩] على الرغم من تفريق أرسطو السابق بين الجدل والتحليل المنطقي فإن كلمة جدل في الفكر الأوربي ليست بعيدة تماما عن مصطلح المنطق، حيث ظهرت كلمة "dialectique " في

الإنجليزية في القرن الرابع عشر في معناها اللاتيني المقبول لوصف مانسميه الآن المنطق "logique"، ولقد كانت لفظة "dialectique" الفرنسية القديمة، وكلمة "dialectica" اللاتينية، ولفظ "dialektike" اليونانية تعنى في كل ذلك النقاش والمناظرة، ومن ثم الاستنتاج، أو تحري الحقيقة عن طريق النقاش.[10]

ولعل بوسعنا أن نخلص مما سبق إلى أن الجدل بمعناه الإيجابي يمكن أن يكون طريقة الفكر الذي يوجه حركته إلى جهات متعارضة تؤثر فيه تأثيرا متقابلا يفضي في النهاية إلى تقدمه، مثل: جدل الحدث والسياق، والحب والواجب، والعبد والسيد.

ومن معانيه أيضا أنه موقف الفكر الذي يقرر أن حكمه على الأشياء لايمكن أن يكون نهائيا وأن هناك بابا مفتوحا لإعادة النظر فيه دائما، والجدل أيضا هو اتصاف الفكر بالحركة، وميله إلى مجاوزة ذاته، على أن تكون طريقته في فهم كل شيء إرجاعه إلى المحل الذي يشغله في تيار الوجود المتحرك[11].

إن المتتبع لسيرة عز الدين إسماعيل يستطيع أن يتأكد من أن ثمة عوامل قد لعبت دورا أساسيا في بناء هذا الطابع الفكري الجدلي لديه، منها: الطبيعة العقلانية الفطرية التي طبع عليها عز الدين إسماعيل. والطبيعة الجدلية في محاضرات أستاذه الشيخ أمين الخولي بالمرحلة الجامعية وفي المحاضرات التي تحولت كما يقول عز الدين إسماعيل "إلى حوار بيني وبينه، حيث يتجه إلى أمين الخولي ويسأل سؤاله المعتاد: أين وقفنا في المرة السابقة، فأرد: ناقشنا كذا وكذا، فيبدأ في الشرح ويعود إلى الجدل، ويفرض على الدخول فيه، ومع الوقت وجدت نفسي مرهقا من جداله، فجاء مرة يسأل، فأجبته لقد انتهينا خلاص، ولم تعجبه الإجابة".

وإذا كان حديثنا ينعقد حول بنية الجدل الخلاق في فكر عز الدين إسماعيل فإن من أهم خصائص البنية على وجه العموم، أن قيمة عنصر ما فيها لا يتحدد إلا في ضوء قواعد النظام الذي تنتمي إليه البنية .

من هنا نستطيع أن نطرح فرضيتنا المتمثلة في أن شبكة علاقات هذه البنية الجدلية الخلاقة في كتابات عز الدين إسماعيل تقوم على مدى الانسجام والانصهار الحادثين بين مجموعة عناصر من البنى الجزئية التي تتجسد متداخلة أحيانا ومتوازية أحيانا أخرى لتصنع فضاء هذه البنية الكلية لهذا الجدل الفكري الخلاق.

ولعل مفهوم البنية والبنية الموازية، سواء في صورتها الكلية، أو في عناصرها الجزئية التي تتمثل في نسيج الأبنية المتداخلة: بنية الاستقصاء، بنية الشمول، بنية التحول، بنية التنظيم الذاتي - لعل هذا المفهوم الكلي تعكسه كتابات عز الدين ذاتها منذ البدايات، حيث رأى في كتابه: "الأسس الجمالية في النقد العربي" نوعا من التطابق بين البنية القبلية والبنية الشعرية في العصر الجاهلي.

وقد اكتشف علاقة تعبير النظام الاجتماعي القبلي عن الفكرة البنائية في القصيدة الجاهلية حيث كتب يقول: " إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبر أحسن تعبير عن النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به، فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشعر، فإذا كان المجتمع كله عددا هائلا من القبائل المستقلة في

شئونها، والتي لايربطها بغيرها إلا الدم، فكذلك الشأن في القصيدة العربية، فهي مجموعة من الوحدات (الأبيات) المستقلة بذاتها التي لايربطها بغيرها إلا القافية، والوحدة المستقلة في (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة التي تعمل جميعا في تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة، تماما كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم. وإذا كانت القبيلة هي الوحدة المتكررة في المجتمع البدوي، فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة في القصيدة"[12].

إن عز الدين يقدم لنا بهذا النموذج المبكر مفهوما مهما لوظيفة البنية في أنها ذات طابع جدلي، حين "تعتمد على قيم التشابه التي تحدد لنا بنيتين مختلفتين تماما في مضمونهما، ولكنهما متفقتان في مظهرهما العرفي والشكلي"[13].

وهو بهذا يؤكد ما للبنية من طابع جدلي في رؤية الأشياء؛ فهي من ناحية تعارض النزعة الجزئية الانفصالية التي تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التي تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة، ومن ناحية أخرى تدعو إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة من الثنائيات الضدية للكشف عن علاقاتها الجدلية في مثل جدلية العلاقة بين اللغة والكلام، بين الثابت والمتحول، بين القياسي والسياقي، بين الصوت والمعنى .

لقد فطن عز الدين بطبيعة تفكيره الجدلي - منذ فترة مبكرة من حياته - إلى أن هذه الثنائية الجدلية القائمة على التخالف تفضي في النهاية دائما إلى مفهوم الوحدة، وأن هذا التقابل بين عدد من الثنائيات يولد نظاما من القيم الخلافية هو نفسه يمثل الرابطة الفعالة بين العناصر داخل النسق.

إذا كانت كل بنية عبارة عن شبكة من العلاقات بين عناصر متنوعة يجمعها فضاء البنية، فإن بوسعنا أن نعرض هنا لأهم خصائص بنية الجدل الفكري الخلاق عند عز الدين إسماعيل في العناصر الآتية:

أولا - عنصر الحيدة العلمية والتحرر من العواطف والمواقف الشخصية في مقاربة الموضوعات والنصوص بوصفها أبنية مستقلة. يقول في تصدير كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي: "وتنحصر مسئوليتي في هذه الحالة في أمانة النقل والتعبير، ومذهبي في هذا النقل أنه حينما تختلف الآراء حول مسألة من المسائل، فإنني أعرض تلك الآراء العرض الذي يوحي إليك أن صاحب الرأي نفسه هو الذي يتكلم، فإذا انتقلت إلى الرأي المعارض أحسست نفس الإحساس، وهذه عندي خطة مثلى في العرض، تتجنب التحيز والتحامل، ويأتي رأيي الخاص غالبا بعد أن أوفي الآخرين حقهم من هذا العرض"[14]. والمراجع لكتابات عز الدين النقدية يلاحظ بوضوح هذا السمت من الحيدة .

ثانيا - بنية التفكير الشمولي التأملي، والنظرة الكلية ذات الطابع الاستقصائي الفلسفي، وتكاد هذه البنية تطرد في كل كتاباته، فلا يترك الموضوع حتى يطمئن إلى الوصول به إلى أقصى غاياته، ولعل في المقدمة التي أعدها لكتابه: "المصادر الأدبية" خير مثال على ذلك، فقد رأى - قبل أن يعرض لأمهات الكتب العربية وأقدمها - حتمية أن يتعرض لأصول الكتابة العربية والتأريخ لها مع رصد دقيق لعصر التدوين، ومراحل الكتابة بشكل يجعل من هذه المقدمة بحثا أصيلا في موضوعه حيث خلص إلى أن حركة التدوين ظلت حتى نهاية القرن

الثالث الهجري مصاحبة للرواية الشفهية، علما بأن الاعتماد على الرواية في بادئ الأمر كان أكثر، ثم نشطت حركة التدوين حتى صارت معادلة للرواية وغلب التدوين بعد ذلك على الرواية في فترة كانت فيها المعارف والعلوم العربية قد تأصلت واتسع نطاقها ونشط التأليف فيها[15]...

كما أشار إلى أن هنالك نوعا من التوازي الملموس بين حركة التدوين لدى العرب منذ العصر الجاهلي وحجم المدونات التي أنجزت، وتوافر الوسائل الصالحة للتدوين، تلك التي تطورت استجابة لمطالب الحياة...

ولعل أهم ما يلفت نظرنا في هذه المقدمة الطويلة للكتاب - بلغت نحو خمسين صفحة - هو ذلك الاهتمام الكبير بالتمحيص والمقارنة وتقليب الأفكار والموازنة بينها سعيا من أجل الوصول إلى نتائج أقرب ما تكون إلى اليقين، يلفتنا كذلك هذا التتبع المنطقي المتسلسل لكثير من الأحداث التاريخية التي استعان بها سعيا لاستقصاء الظواهر من ناحية وللإقناع والتأثير من ناحية أخرى، مستعينا في كل ذلك بعدد وافر من النماذج والشواهد الدالة المعبرة، والداعمة للأفكار المطروحة[16]...

ثالثا - بنية التحول وهي الاعتقاد بأن الكل البنائي ينطوي على دينامية ذاتية أو حركية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة بمعنى أنها تغيرات تحدث داخل النسق أو البنية وتنبع منها، ولقد آمن عز الدين بثقافة التحول سواء في بنية الفكر أم في بنية الواقع المعيش الذي يعد الثبات في بنيته ضربا من الاستثناء، لقد كتب عز الدين يقول: "عصرنا إذن لا يعرف الثبات، ومن ثم فإنه يستعصي على الأفكار أو النظريات النهائية، ويترك الباب مفتوحا دائما للاحتمالات... إن التشبث بالثابت قرين الطمأنينة، ولكن لأي شيء يستطيع إنسان عصرنا أن يطمئن، وكل شيء من حوله يتغير، وما كان موثوقا به ذات يوم لم يعد قمينا بهذه الثقة... وكل قاعدة صلبة ما لبثت أن اهتزت، وفقدت على نحو ما - صلابتها، وكل نظام صارم، فقد تماسكه وصرامته، وفتح حدوده لكل احتمال"[17] ويرى عز الدين أن الذين يديرون ظهورهم لحركة التطور سيجدون أنفسهم مهمشين "لأن الواقع الحي النابض المتغير والمتحول لن ينتظرهم"[18]...

إن عز الدين يجعل من بنية التحول مبدأ عاما للنظر في حراكية الأشياء والأفكار والتصورات، فهو مثلا يرى أن بنية الثقافة في حيويتها وحركة صيرورتها "أشبه شيء بالشجرة، تبدأ من بذرة صغيرة للغاية، ثم تأخذ في النمو والتفرع، وعلى هذا النحو تتشكل الثقافة في صور أولية تتميز بالبساطة في بداية الأمر، ثم إذا بها - مع تراكم الخبرة - تدخل شيئا فشيئا في صيغ وأشكال معقدة ومركبة... وكما أن الشجرة في حركة نموها الدائم تجف بعض غصونها وفروعها الصغيرة، في الوقت الذي تبزغ فيه غصون جديدة ما تلبث أن تصير فروعا، فكذلك الأمر في الثقافة"[19]، إذن فالبنية هنا ذات طبيعة تحولية وثمة دينامية ذاتية داخلية تؤدي إلى تغيرات تحدث داخل النسق...

رابعا - بنية التنظيم الذاتي في الكتابة حيث تغدو كتاباته نسيجا خالصا من الإحكام والترابط المنطقي في تتبع الظواهر وحل الإشكاليات. إن بنية الكتابة عند عز الدين تتضمن تنظيما ذاتيا، لأنها تضبط إيقاعها لتحفظ لنفسها وحدتها، في الوقت الذي لا تنغلق على

ذاتها؛ لأن بنية الأفكار التي يطرحها قابلة طول الوقت أن تندرج ضمن بنية أخرى أوسع منها دون أن تفقد خواصها الذاتية، فهي مثلا بنية تعتمد على فلسفة السؤال والجواب طول الوقت، لكن السؤال الأول يمثل العتبة الأولى للاشتباك مع القضية، فإذا بهذا السؤال يقود إلى سؤال أكثر صعوبة وتعقيدا ثم يترتب على ذلك سؤال تتفجر عبره مجموعة من التساؤلات، وهكذا مع كل سؤال تتسع الدائرة شيئا فشيئا، حتى يتمكن من عرض القضية بكاملها مجيبا على إشكالياتها فيما هو يصنع تلك التساؤلات، وسوف نرى أمثلة على ذلك في أكثر من موضع لكن المهم أن التنظيم الذاتي حاضر دائما لدى عز الدين حتى في المقالات التي تمثل الإنتاج الفكري والنقدي، والتي نظن أنها بنيات متفرقة في صورة مقالات قيلت في مناسبات مختلفة؛ لقد كتب يقول ـ في مقدمة كتابه (آفاق معرفية):

"قد تنتج الأشياء مفرقة في أزمنة متباعدة ومناسبات مختلفة فيؤدي كل منها وظيفته المبتغاة منه في الزمان والمكان ثم ينتهي الأمر، دون أن ينشأ بين بعضها وبعض بالضرورة علاقة تكامل أو تلازم.

ومع ذلك فإن صدور هذه المتفرقات عن مصدر واحد ربما خلق بين بعضها وبعض صلة على نحو ما، قد تكون بادئ الأمر شديدة الخفاء أو بالغة الرهافة، لكنها تظل قابلة لأن تتكشف في لحظة ما أو مناسبة ما، وذلك نظرا لما يتركه المصدر من ميسمه في كل ما يصدر عنه، وعند ذاك يتجلى شيئا فشيئا أن وحدة المصدر من شأنها أن تصنع ترابطا بين بعض ما يصدر عنه وبعض"[20].

وأيا ما كان الأمر فإن الخيط الدقيق الذي يجمع بين خصائص هذه البنية الجدلية الفكرية ـ من حيدة علمية متحررة من العواطف إلى تفكير شمولي تأملي إلى ديناميكية التحول إلى التنظيم الذاتي المحكم ـ هو عشق صادق للمعرفة واشتياق أصيل للوصول إلى الحقيقة.

من أجل هذا فإن كتابات عز الدين إسماعيل تشكل ـ بحق ـ منارات بارزة في تاريخ حركة النقد الحديث.

(٢)

أعتقد أن فهمنا لأنساق التقابل والتقاء الأضداد، والجمع أحيانا بين المتنافرات يعد مدخلا إجرائيا مناسبا للولوج إلى عالم عز الدين إسماعيل الفكري بشكل عام، ولخصائص بنية الجدل الخلاق في كتاباته بشكل خاص؛ ذلك الجدل الذي أقامه حول قضايا وموضوعات علمية كثيرة متنوعة على نحو خاص حين راح يدمج بين أفكار وتوجهات ـ قد تبدو للوهلة الأولى متنافرة ـ متباعدة في منظومة فكرية شديدة التماسك والانسجام.

وإذا كان التآلف التام ينافي منطق الحياة ويتعارض مع قوانينها، فإن فكر عز الدين ـ عبر كتاباته الفكرية والنقدية ـ حاول أن يتجاوز هذا الاعتقاد حيث سعى سعيا جادا نحو التأليف بين المتعارض عن وعي بماهية المتضادات وفلسفتها.

إن عز الدين لا ينظر إلى عناصر البنية في تقابلاتها على أنها كينونات مستقلة لها ماهيتها ومعناها في ذاتها، حيث لا تكتسب هذه العناصر هويتها أو قيمتها الحقيقية إلا من خلال اختلافها عن سائر عناصر النظام؛ لأن المسألة لا تتعلق بظاهرية الشيء بقدر الاهتمام بعمق المحتوى، فلا أهمية للون الفريقين الأبيض والأسود إذ يمكن أن نستبدل بهما الأصفر

والأحمر أو الأبيض والأزرق أو بأي لونين شريطة اختلافهما حتى يمكن تمييز الفريقين المتعارضين؛ لأن هذا التعارض هو الذي يمنحنا النظام أو أساس اللعب.

إن طبيعة البنية الجدلية عند عز الدين قد فرضت عليه هذا اللون من التفكير شديد الخصوصية، هذا اللون الذي راح يستوعب التنوع والاختلاف، ويرى نوعا من الوحدة الخاصة والنسيج المستتر خلف الظواهر يجمع جمعا بين ما يراه الناس متنافرا. ولننصت إليه في افتتاحية كتابه: "الأدب وفنونه" حيث يقول: "مشروع هذا الكتاب - كما يبدو من عنوانه - قد يوحي بالتفكك وانفصال أجزائه واستقلالها. ولكن الحقيقة أن هناك وحدة فكرية عامة تشمل جميع الفصول؛ ذلك أن كل فكرة كبيرة وردت في أي فصل من الفصول كانت تراعى وقد تجد أصداء لها في الفصول الأخرى"[٢١].

ولننصت إليه - مرة أخرى - حين كتب يقول في مدخل كتابه "آفاق معرفية":

"قد تنتج الأشياء مفرقة في أزمنة متباعدة ومناسبات مختلفة فيؤدي كل منها وظيفته المبتغاة منه في الزمان والمكان ثم ينتهي الأمر، دون أن ينشأ بين بعضها وبعض بالضرورة علاقة تكامل أو تلازم.

ومع ذلك فإن صدور هذه المتفرقات عن مصدر واحد ربما خلق بين بعضها وبعض صلة على نحو ما، قد تكون بادئ الأمر شديدة الخفاء أو بالغة الرهافة، لكنها تظل قابلة لأن تتكشف في لحظة ما أو مناسبة ما؛ وذلك نظرا لما يتركه المصدر من ميسمه في كل ما يصدر عنه، وعندئذ يتجلى شيئا فشيئا أن وحدة المصدر من شأنها أن تصنع ترابطا بين بعض ما يصدر عنه وبعض"[٢٢].

إن هذا التفكير ذا الطبيعة الجدلية هو ما جعل عز الدين يعتمد على آلية من أهم آليات البنية في مقارباته الفكرية والنقدية ألا وهي آلية الثنائيات الضدية binary opposition التي يتخذ منها وسيلة للرؤية حيث ينظر للشيء ونقيضه ليستولد فكرته الخاصة، ولندع عز الدين يشرح لنا ذلك حين كتب يقول : "الفكرة والفكرة المضادة تشغلان تفكيري دائما؛ فحين أشغل بفكرة تنبت الفكرة الأخرى المضادة فورا، وهكذا لا أرى الأشياء من وجه واحد أو وجهين، وربما قلبت الأمر على وجوهه المختلفة ؛ لأن الحقيقة ليست هذا الوجه أو ذاك لكنها جماع هذا كله"[٢٣].

إذا كانت العناوين عبارة عن أنظمة دلالية رمزية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية كما يقول بارت[٢٤]، وإذا كان العنوان أيضا مفتاحا تقنيا يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي[٢٥]؛ فإن بوسعنا أن نرى في عناوين عز الدين ما يكشف عن الطابع الفكري الجدلي الأصيل في كتاباته، ويكفي أن أقتطع بعض العناوين الفرعية داخل كتابين فقط من كتبه: الأول - الشعر العباسي الرؤية والفن[٢٦] وينطوي على عناوين مثل: (١- الجدل بين محمد النفس الزكية وأبي جعفر المنصور ٢- مناخ الجدل الديني ٣- وجهان لعملة واحدة/الزهد والمجون ٤- بين الموروث والجديد ٥- تقليديون ومجددون ٦- الهجاء بين القديم والجديد).

أما الكتاب الآخر، فهو "آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر"[٢٧]، وفيه عناوين تشي بهذا الطابع الثنائي الجدلي أيضا مثل: (١ـ الفاعلية والانفعالية ٢ـ الأدب العربي القديم من منظور الدراسات الأدبية الحديثة ٣ـ تكنولوجيا الاتصال بين الفردية والجماعية ٤ـ الأدب والتكنولوجيا ٥ـ مدرسة الديوان تنظيرا وإبداعا).

تساؤل الثقافة وثقافة التساؤل:

إن عز الدين كان معنيًا دائما بالتساؤل الذى يعده الأداة الرئيسة للإنتاج الفكرى؛ فقد تناول بنية السؤال والجواب وثنائية السائل والمسئول، والحضور والغياب لكل منها، والسؤال والإبداع، والبعد الجمالي لبنية السؤال والجواب.

لقد أسهم الراحل فى نشر ثقافة الفكر عن طريق السؤال والجواب بالكتابة المباشرة عن فلسفة السؤال والجواب فى بحث له بعنوان: " جماليات السؤال والجواب" والتى إعتبر فيها أن بنية السؤال والجواب هى الأساس الدائم "لأية حركة ذهنية وأي تعامل مع الواقع، ومع الحياة، ومع الإبداع ومع العلم ومع الآخرين؛ أي أن السؤال والجواب يشكلان معا عصبًا أساسيا فى صميم الوجود الإنسانى، ويشكلان كذلك جزءا ضخما للغاية عندما نستقصيه في بنية اللغة التى نستخدمها فى مستويات الاستخدام المختلفة"[٢٨].

كما أن كتابات عز الدين إسماعيل تمثل سلوكا فريدا فى استغلال الطاقات الهائلة التى يمنحها التساؤل عن الكتابة..

فإذا نظرنا إلى كتاب "الأدب وفنونه"، وهو مثال جيد نعكس به أهمية التساؤل الثقافي فى الوصول إلى الحقائق، وفى المقابل الكشف عن إمكانية نشر ثقافة التساؤل فى مجتمع البحث الأدبى على النحو المطلوب؛ إذا نظرنا إلى كتاب "الأدب وفنونه" وهو يمثل مرحلة البدايات مما ألفه عز الدين إسماعيل سنجد أن الرجل منذ البداية يحمل بذرة هذا الفكر الجدلى المتسائل دائما؛ حيث يطالعنا فى مفتتح الكتاب بعبارة شهيرة للقديس "أوغسطين" يقول فيها: "إنى أعرف إذا لم أسأل، فإذا سئلت لم أعرف". ويتضح في لحظة تأملنا لهذه العبارة أنها دعوة مباشرة لعدم الوثوق فى اقتناعاتنا السابقة دائما، لأنها اقتناعات تدفعنا إلى الاطمئنان بأننا نعرف كل شيء، أما التساؤل فهو العين الباحثة عن الحقيقة؛ لأنه حتى لو كان بسيطا فإنه يعد ضربا من الاستفزاز والتنبه نحو الإيمان بعدم ثبات الحقيقة ونسبيتها وتطورها الدائم.

إن عز الدين إذ يقدم لكتابه الأول بهذه المقولة، لا يدفع بها مجانا، إنما ليمهد لنا أنه مقبل على نوع من الكتابة التى تعتمد على الجدل البناء مع قارئه؛ فهو لا يريد أن يقدم معلومات جاهزة يصادر بها على عقول الآخرين فى تعريفه للأدب، وما أيسر ذلك، إنما يدعونا إلى رحلة من التحاور والجدل حول مفاهيم كنا نعتقد أنها أصبحت ثابتة ومستقرة، ولنضرب على ذلك مثالا من خلال كتابه سابق الذكر يقول: "من حق القارئ أن يتوقع هنا أن أبدأ حديثي إليه عن الأدب بأن أقدم إليه تعريفا لهذا الأدب ... وليس من الصعب أن أسوق هنا طائفة كبيرة من التعريفات التى يعرّف بها الأدب، ولكن ينبغي أن نذكر أنه من الأفضل أن نبدأ حديثنا عن الأدب دون تعريف له؛ إذ يكفى عرضنا هنا أن تترسب فى نفس القارئ بعض الحقائق الخاصة بهذا الأدب، التى تتصل اتصالا مباشرا بجوهره"[٢٩].

ويمضي عز الدين في عرضه ذي الطبيعة الجدلية متوسلا إلى ذلك ببعض المرتكزات الأسلوبية مثل أدوات الاستفهام والإضراب، ومثل إذا الشرطية في استخداماتها عند بناء القضية المنطقية، متوسلا بكل ذلك ليتصل من الفرضيات إلى أقرب نقطة من النظرية ومن الجزئيات إلى الأفكار الكلية، إنه يفترض في البداية أن الناس تتفق — مثلاً — على أن كلمة "الأدب" تطلق على الشيء المقروء أو المستمع إليه ثم يتساءل:

"ولكن هل الأدب حقاً هو ذلك الشيء الذي يقرؤه الناس أو يستمعون إليه؟ إن تاريخ كلمة "الأدب" في اللغة العربية لا يدل على ارتباط بهذا المعنى"[٣٠].

كما أن الكلمة في الآداب الأوربية توحي بالأدب المكتوب أو المطبوع، وإذا كانت اللفظة في الألمانية والروسية تترجم على أن الأدب هو فن الكلمة يرد عز الدين بطريقته الجدلية المتميزة قائلاً: "وإذا قلنا إن الأدب هو فن الكلمة، سواء الكلمة المقروءة والكلمة المسموعة كان علينا أن نعود لنتساءل: هل يتمثل الأدب فيما نقرأ مكتوبا من شعر مثلا؟ وعندئذ تكون الكتابة في ذاتها، أي الحروف المنقوشة بالحبر على الورق جزءا من القصيدة؟ طبيعي أن هذا لا يمكن الأخذ به، وليست الكتابة في الواقع إلا نوعا من التسجيل لهذا الشعر يضمن وجوده وبقاءه في مكان ما. ولذلك يمكن أن يوجد الشعر غير مكتوب حين يتمثل في الذاكرة، وكذلك ليس الأدب ما تنطق به من شعر مثلا، لأن قراءتنا لهذا الشعر ستتأثر بصوتنا من حيث معدنه وبمقدرتنا على إخراج الحروف إخراجا سليما، وعندئذ هل تكون هذه الأصوات التي تخرج من أفواهنا هي الشعر؟ طبيعي أنها ليست كذلك لأنها أشياء متغيرة"[٣١].

ويظل عز الدين يعرض علينا محمولات ثم ينفيها ليخلص في النهاية إلى أن تعريفات الأدب بأنه فن الكلمة "لا تكفي للدلالة على الأدب إذا كان المقصود بها الكلمة سواء المسموعة أو المنطوق بها"[٣٢].

وما إن ينتهي من عرض لتعريف من تعريفات الأدب حتى ينتقل بنا إلى تعريف آخر ووجهة نظر مختلفة، فيعرض مثلاً لهؤلاء الذين يرون أن العمل الأدبي ليس شيئا خارج العملية العقلية لأفراد القراء، وهو بذلك يتحد مع الحالة العملية العقلية التي نزاولها في القراءة أو الاستماع إلى قصيدة، أي أن الأدب عبارة عن مزاولة للنشاط النفسي الذي نبذله حين نقرأ الكلمة أو نستمع إليها.

ولكن عز الدين ينظر إلى هذه المسألة أيضا بشيء من التشكك والاعتراض، إذ "القول إن نشاط القارئ العقلي هو القصيدة ذاتها أو العمل الأدبي ذاته، يؤدي إلى نتيجة غير معقولة، هي أن القصيدة لا توجد ما لم تزاول من إنسان، وإنها تخلق من جديد في كل مزاولة"[٣٣].

وعلى هذا النحو فإن عز الدين إسماعيل يرفض في معظم مباحثه النظرية التعريفات الجاهزة، ولعل رأيه الخاص في هذه الإشكالية ينبع من أمرين: الأول تلك الروح الجدلية التي تتحفظ في إصدار الأحكام مثل عرض الرأي والرأي الآخر وصولا إلى الحقيقة، والآخر: "إدراكه الواعي أن الوصول إلى الحدود الجامعة المانعة إنما يكون في نهاية التفكير لا بدايته"[٣٤].

وبهذه الطريقة الجدلية الخلاقة ينظر عز الدين إسماعيل إلى موقف تاريخ فلسفة الفن حين كان نشاطه تسجيلا لمقولتين أساسيتين تميزان الأدب هما: المتعة والمنفعة، فمن لدن هوراس إلى نقاد الحداثة يخلص البعض إلى أن الفن متعة ويخلص آخرون إلى أن الفن منفعة، وربما يجمع فريق ثالث بين الخاصتين دون بلورة واضحة لهذه الرؤية.

لكن العين الناقدة المتأملة لعز الدين إسماعيل ذات النظرة الجدلية المتفحصة تنظر للأمر بشكل آخر، إذ يرى عز الدين "أن هناك أشياء تمتعنا وهي ليست من الأدب في شيء، وكذلك هناك أشياء نافعة ولاتمت إلى الأدب بصلة، فحتى هذان الأثران المعروفان للأدب ليسا إذن أثرين خاصين به. وهنا ينبغي أن نأخذ بأن متعة الأدب ليست مختارة من بين قائمة بالمتع الممكنة، ولكنها متعة أعلى، لأنها متعة لنشاط أرقى أعني تأملا لا يهدف إلى حيازة شيء، أما المنفعة أو الجدية والتعليم في الأدب فهي جدية ممتعة. أعني أنها ليست جدية الواجب الذي يجب أن يعمل، أو الدرس الذي يجب أن يحفظ ولكنها جدية فنية جدية إدراك حسي"[٣٥].

ويخلص عز الدين إلى أن المتعة والمنفعة في الأدب كما عرفهما يمكنان من الحديث عن الأدب ذاته إذا كنا نتساءل لماذا كان الأدب ممتعا ونافعا؟

وعبر تسلسل منطقي يصل عز الدين إلى أن الأسلوب صفة عقلية متحققة في اللغة، ويترتب على ذلك ـ منطقيا ـ أن تكون لغة الأديب شخصية.

ومع ذلك فإن الأدب يستخدم اللغة السائدة في مجتمعه، لأنه مضطر لأن يستخدم هذه العملة التي يتعامل بها الناس.

والسؤال الجدلي المطروح: كيف يتسنى لنا أن نقول إن لغة الأديب لغة شخصية صرف، وهو في الحقيقة يستخدم لغة الآخرين أو على الأقل ما يفهمه الآخرين من هذه اللغة؟ يطرح عز الدين التساؤل ثم يجيب عنه بالمنطق التحليلي الجدلي نفسه قائلاً: "أما أن الأديب يستخدم اللغة السائدة، فهذا لا شك فيه، بدليل أننا لا نجد أديبا في القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى، وأما أن لغة الأديب لغة شخصية فهذا لا شك فيه كذلك، بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذي يميزه به عن غيره من الأدباء، ويبقى أن يلتقي هذان الطرفان، فيتمثل في الأسلوب العظيم الجانبان الشخصي واللاشخصي"[٣٦].

جدلية العلاقة بين القديم والجديد:

إذا كان قديم الثقافة وحديثها حقيقتين اعتقد الناس أنهما ضدان فإن عز الدين إسماعيل كان يعتقد دائما أن هذه الضدية مفتعلة، إذ يرى أن القديم عمق للجديد، والجديد امتداد طبيعي لذلك القديم.

ولنوضح كيف تعامل عز الدين مع جدلية القديم والجديد أو جدل التراث الثقافي بالوافد الثقافي الغربي، نطالع رؤية الرجل حول ذلك حيث كتب يقول: "كانت عندي رغبة دائمة في الانتقال والتحول، لا لأفكار ما كان أو التنكر له ولا لافتراض أنه فقد أهميته، ولكن لحقيقة أنا مقتنع بها، أنه لا ينبغي للإنسان أن يحرم نفسه من أي لون من ألوان المعرفة بحجة أنه ضد أفكاره أو ضد ما ينبغي له. من الضروري للإنسان — في رأيي — أن يدخل في ألوان المعرفة المتاحة له كلها أو أن يسعى إليها، حتى يجدد نفسه باستمرار — ألا

يتوقف عند شكل من أشكال المعرفة حقق له فى وقت ما الرضا والاكتفاء، فالرضا والاكتفاء ليسا أبديين.

إن كل مرحلة لها ما يناسبها، وما يعطيها الجانب المرضى، لكن لابد من استمرار تجدد المعرفة، وتجديدها بأشكال غير مألوفة، وهذا يكون إضافة لما سبق وليس نقدا أو إنكارا له أو فقدان الثقة فيه"[٣٧].

إن مثل هذا الفهم للعلاقة بين القديم والجديد لهو شأن كل مفكر ليبرالى يهتم بالتطوير والتحديث؛ ذلك أن المفكر المبدع والخلاق ليس هو الذى يفكر فى الموضوع لكى يتطابق معه بقدر ما يخلق موضوعات جديدة للتفكير أو يبتكر أدوات فعالة للفهم والتشخيص، يتغير بها فكره، بقدر ما تتحول علاقاته بالأحداث والأشياء والأفعال.

كان عز الدين إسماعيل نموذجا للمثقف الليبرالى العربى ذي الثقافة الكلاسيكية العميقة المنحاز للجديد فى الوقت الذى انقسم فيه المثقفون فئتين بارزتين: فئة استأثرت بالتراث وانغلقت عليه، وفئة هجرته، وأدارت ظهرها له باحثة عن نموذج تحتذيه فى ثقافة الآخر (الغربى)، لكن جهلها بتراثها انعكس على مردود أفكارها، وما اعتمدته من مناهج، وحتى المنهج المادى الجدلى الذى وظفته بعض دراسات هذه الفئة بدا شاحبا أو على الأكثر غير باعث على الثقة.

لقد كتب عز الدين المثقف الليبرالي يقول تحت عنوان قراءة لموقفنا من التراث:

"كثر بين الكتاب والمفكرين فى ميادين الأدب والثقافة بصفة عامة تداول ثنائية: "التراث والمعاصرة"، على أساس أنها ثنائية تضاد أو تقابل على أقل تقدير، والسبب فى هذا أنهم جعلوا التراث مرادفا للقدم والأصالة، وجعلوا المعاصرة مرادفة للحداثة والجدة، وربما استقر فى أذهانهم أن أحد هذين المفهومين ينفى الآخر، أو لا يتحقق إلا على حساب الآخر خصوصا عندما تسند إلى القديم – فى مفهوم البعض – صفة التخلف وينظر إلى الجديد على أنه رمز للتقدم .. والواقع أن القديم – فى مجموعه – ينطوى على عناصر متخلفة ولكنه ليس متخلفا كله، وكذلك الشأن مع المعاصر أو الجديد فليس كل معاصر أو جديد تقدميا بالضرورة"[٣٨].

إن الرؤية عند عز الدين والموقف الأخير له كان متمثلا فى أن العلاقة بين التراث والجدة أو المعاصرة ليست علاقة تضاد أو تقابل؛ أى ليست علاقة حدية فى اتجاه واحد، لكنها فى الحقيقة علاقة تداخل وتخارج فى الوقت نفسه، يجعل كل عمل إبداعي ضاربا بجذوره فى التراث ومفترقا عنه فى الوقت نفسه.

إن عز الدين إسماعيل يرى أن العلاقة بين عناصر التراث والواقع علاقة جدلية من الطراز الأول؛ حيث ينشأ جدل ما من خلال الكاتب الأديب أو الفنان المبدع بعامة بين ما ورثه من عناصر تراثية وبين ما يعيشه واقعا حاضرا، "فتنحل هذه العناصر فى هذا الواقع كما ينحل الواقع فيها، وعندئذ يدخل الطرح البيزنطى لقضية العلاقة بينهما ألا وهى: هل نفهم التراث فى ضوء الواقع، أو نفهم الواقع فى ضوء التراث؟ فالجواب عندئذ لا هذا ولا ذاك؛ ذلك أن تفسير التراث بمعطيات الواقع وتفسير الواقع بمعطيات التراث كلاهما ينطلق من الاعتراف المبدئى بثنائية التراث والواقع"[٣٩].

إن عز الدين ينفي هذه الثنائية لأننا إذا صدقنا أطراف المعادلة سواء عند التراثيين أو التقدميين، لأصبحت النتيجة التي ستنتهي إليها هي أن التراث والواقع بنيتان مختلفتان متنافرتان ليس بينهما أدنى تجاوب، بل تطرد إحداهما الأخرى، يقول إزاء هذه المعضلة ذات الطبيعة الجدلية فيما يترتب على هذا التنافر بين التراث والواقع: إننا "نغضب عندما يطرد ذلك الواقع التراث، ونغضب كذلك بالقدر نفسه عندما يطرد التراث الواقع، ولأن القضية مغلوطة من أساسها، كان ذلك الدوران الذى طال مداه فى هذه الحلقة المفرغة المميتة"(٤٠).

والغريب أن يخرج إلينا في هذا الجو عز الدين إسماعيل بقدرته المتميزة على أن يكون كلاسيكيا ومعاصرا، محافظا وحداثيا، قوميا وليبراليا في الوقت الذي يستند فيه إلى مرجعية تراثية إسلامية عتيدة وأخرى غربية حداثية مستوعبة.

جدلية العلاقة بين الأدب و النفس:

وإذا كان الجدل هو فن الحوار والمناقشة، أو كما يقول أفلاطون عن الجدلى بأنه هو الذى يحسن السؤال والجواب بغرض الارتقاء من تصور إلى تصور للوصول إلى أعلى التصورات، فإن عز الدين إسماعيل كان نموذجا لهذا الجدلى الذى يحسن توظيف أسئلته وإجاباته - كما مر بنا - في عرضه لقضية من القضايا.

ويكفى أن نشير هنا إلى حواره حول علاقة الأدب والنفس فى مفتتح كتابه التفسير النفسي للأدب حيث يقول:

"العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى إثبات؛ لأنه ليس هناك من ينكرها، وكل ما قد تدعو الحاجة إليه هو بيان هذه العلاقة وشرح عناصرها.

على أي نحو يرتبط الأدب بالنفس؟ أيستمد الأدب من النفس، أم تستمد النفس من الأدب؟ أم أن العلاقة بينهما علاقة تبادل من التأثير والتأثر؟"(٤١).

وبعد هذه الأسئلة المتتابعة يبدأ عز الدين في الإجابة التفصيلية مسترسلا إلى أدق التفاصيل مؤكدا جدلية العلاقة بين الأدب والنفس حين يقول: "إن النفس تصنع الأدب والأدب يرتاد حقائق الحياة كي يضيء جوانب النفس، والنفس التى تتسلق الحياة لتصنع الأدب هى النفس التى تتسلق الأدب لتصنع الحياة، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكى يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارا فيصنعان لها بذلك معنى. والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى"(٤٢).

جدلية العلاقة بين الأدب والفن:

إن هذا الفكر الجدلي الخلاق جعل عز الدين إسماعيل يجدل بين الأدب و الفن بحيث يصبح الفن وعلم الجمال وسيلتين أساسيتين لفهم أعمق للأدب، كما أن فهمه الرفيع لقضايا الأدب والنقد قد ألقى كثيرا من الضوء على استيعابه لنظريات الجمال والفن. يقول: "فبقدر إفادتي من النظرية الجمالية في الكتابة في الأدب، أظن أن العكس أيضا صحيح؛ أى أن كتابتي عن الفن — يقصد كتابه: (الفن والإنسان) — أفادت من خبرتي بالنظرية الأدبية.

من هنا تأتى هذه الميزة التى يصبح فيها الإنسان عارفا بالأصول التى تربط أركان الثقافة المختلفة، لأنها فى حقيقة الأمر تتحرك جميعا فى مناخ واحد مترابط بشكل أو بآخر وليست معزولة كما نتصور"[43].

جدلية العلاقة بين الفن والواقع

عبر كتابته عن مفهوم الالتزام تعرض عز الدين إسماعيل للجدل حول علاقة الإيديولوجيا بالفن عامة وبالشعر على وجه الخصوص حيث نراه يعرض فى كتابه: الشعر فى إطار العصر الثوري لجدلية العلاقة بين حرية المبدع والتزامه نحو مجتمعه حيث كتب يقول: "مع بواكير العصر الثوري الذى نعيشه الآن بدأ التحول في طراز تفكيرنا فى مسائل الأدب والفن بعامة، حين وضعت مهمة الأدب فى الحياة موضع النظر والبحث من جديد.

وعند ذاك كثر الجدل حول موضوع التزام الأديب بموقف من الحياة، وحول تعبيره عن المعاناة الجمالية، وتجسيمه لها، واستشرافه للمستقبل السعيد الذى ينتظرنا. كثر الجدل واحتدم فى فترة كان فيها المجتمع يتأهب لتحول فكرى شامل نحو الثورية والاشتراكية؛ ولم تكن عمليات التحول الفكرى فى يوم من الأيام عمليات ميكانيكية تتحقق بين يوم وليلة؛ وإنما هى فى الحقيقة عمليات جدلية تتحقق فى بطء نسبى، وتتسرب إلى النفوس هونًا، من خلال ذلك الصراع الفكرى الذى يمر به الأفراد مع أنفسهم ومع الآخرين، ومن ثم كثر الجدل فى هذه القضية، قضية التزام الأديب المعاصر"[44].

ويرى عز الدين أن مثل هذا الجدل كانت له فائدته التى لا تنكر فى تنوير الأذهان وتهيئة النفوس لتفهم وظيفة الأدب تفهما أفضل، ولكن الجدل النظري — من وجهة نظره— لا يكفى لصنع ظاهرة حيوية ما لم يجد سندا من الواقع العلمى. إن عز الدين يرى أن هذا الجدل في الواقع هو جدل بين الإيديولوجية والفن.

فالإيديولوجية تمثل تفكيرًا أو موقفًا فكريًا محدودًا، فى حين أن الفن أفق طليق بلا حدود، فإذا نحن أخضعنا الفن للإيديولوجية فإن هذا يعنى إخضاع المطلق للمحدود أو إخضاع الحرية للقيود. ولا شك أن التضحية بالفن من أجل الفكرة أو الموقف شىء لا ترتضيه الحياة نفسها.

ومثل هذه الثنائية تقودنا إلى نوع آخر من الجدل حول الاعتقاد فى الإنسان الفرد فى مقابل الجماعة، حيث ساد لقرون عديدة الإيمان بعبقرية الإنسان الفرد، وكان الإيمان بالعبقرية الفردية امتدادا للفكرة الدينية القديمة التى جعلت الإنسان الفرد يحكم على الأرض بتفويض إلهي، ومع التحولات الكبرى خلال العصور الحديثة من المجتمع الزراعى أو التجارى إلى المجتمع الصناعي سقط الإيمان بالعبقرية الفردية وأصبح الفرد فى خدمة الجماعة وأصبح للمجتمع تأثير حاسم على المبدع، ومع حطام فكرة العبقرية الفردية للمبدع بزغت ثنائية جدلية أخرى هل الفن للفن أم للمجتمع؛ هل الإيمان بالفن أم الإيمان بالمجتمع؟[45].

قد أرادت هذه الدعوة أن تجعل الفن كيانًا قائمًا بذاته تتحرك البشرية نحوه، ولكن سرعان ما تبين أن الفن فى ذاته لا يمكن أن يكون عقيدة ؛لأنه قبل كل شىء نتاج بشرى

شديد المساس بالحياة — إنه يحتاج — كما كان دائما — إلى العقيدة التى تسنده وتكون بالنسبة إليه بمثابة الانطلاق.

ويخلص عز الدين من هذا الجدل النظرى بين الإيديولوجية والفن إلى أننا لا نستطيع الانتصار لجانب على الآخر؛ حيث لا يخدم ذلك طرفا منهما لا الإيديولوجية ولا الفن. حيث يعد تغلب أحدهما على الآخر ضربا من هدر الطاقة والوقت فيما لا طائل من ورائه.

وما دام الناقد ينفي الانحياز لأحد الأمرين الفن (الشعر) أو الإيديولوجيا، فإن النتيجة الطبيعية المحتملة لهذا الموقف أن يشترط للشعر الحق فى أن يكون إيديولوجيًا بقدر ما يكون شعرًا، أو أن يكون شعرا بقدر ما يكون إيديولوجيا، وأن النسق لا مطمع له فى الوقوف إلى جانب الإيديولوجيا ضد شعرية القصيدة أو الوقوف إلى جانب شعرية القصيدة ضد ما تنبئ به عن موقف إيديولوجى، فالإبداع الشعري والفنى نشاط ذاتي وفردي، في حين أن الإيديولوجيا أو (العقيدة) ليست من نتاج الفرد بل هي من نتاج جمعى، فكيف يمكن للفردي والجمعي أن يتلاقيا فى شىء من الانسجام والاتساق؟[٤٦] وهنا نعود إلى جدلية الفردي والجماعي حيث يرى عز الدين أنه يجوز أن تذوب ذات الشاعر فى ذوات الجماعة ليعبر من خلال شعره عن الموقف الجمعي؛ كما يرى إمكانية أن يتحول التعبير الذاتي الفردى إلى تعبير عن الجماعة؛ فهو فردى من حيث الغرس جماعى من حيث الثمرة. وذلك لا يكون إلا إذا استمد الشاعر أفكاره وعواطفه وصوره من علاقته بالمجتمع[٤٧] وهذا يقودنا إلى سؤال مهم أين تكمن العناصر التى يعتمدها المتلقى فى تقويم هذا الشعر؟

وهنا يتحول بنا عز الدين إلى جدلية أخرى بين وجهي العمل مضمونا وشكلا؛ حيث يفرق بين طريقتين فى نقد الشعر يراهما مبالغتين: إحداهما تقوم على تقدير المضمون، فقراءة الشعر فيها تتجاوب مع ما فيه من أفكار وهموم تشهد على ارتباط الشاعر بالمجتمع، وطريقة أخرى تقوم على تقدير الشكل وقراءة الشعر فيها لا تهتم إلا ببيان ما فيه من جمالية على صعيد اللغة والصورة والرمز والإيقاع.

وإذ يختلف عز مع الانتصار لأي من الجانبين، فإنه يؤسس بناء على هذا الجدل بين المضمون والشكل فكرته فى "تقدير الشكل والمضمون" بوصفهما عنصرين متداخلين متجاذبين فى الوقت نفسه، فالعمل الفنى (الشعر) من حيث هو كل إنما يتحقق من تجاذب الشكل والمضمون، فليس ثمة قيمة حقيقية لعمل فنى لا تتجلى فيه وحدة الشكل والمحتوى"[٤٨]. وبناء على ما قدمه من فكر حول الموضوع يتساقط فى رأيه كل نقد للشعر يقوم على أساس إيديولوجي خالص، مثلما يتساقط كل نقد جمالي؛ فالموقف الإيديولوجي وحده، لا يصنع شعرًا، وكذلك يفقد النقد قيمته إذا خلا من الموقف الإيديولوجي[٤٩].

جدل الإيجاب والسلب.

في مقال له بعنوان: " حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب: قراءة رياضية"، يقدم لنا عز الدين إسماعيل نموذجًا لعقليته الجدلية التي يحكمها المنطق والرياضيات في رؤية الأشياء. وبوسعنا أن نتلمس بوضوح هذه الروح في إدراك الأشياء عبر استدعاء الشيء ونقيضه التي تحدث عنها كثيرًا، فهو يري أن المتنبي يؤمن بأنه لا يمكن إدراك معنى الشيء مفردا قائما بذاته، بل يتحدد المعنى دائما في حضور المعنى الآخر،

ويستعين ببعض الأمثلة التي تكشف عن طابع جدلي أصيل في رؤية الأشياء يقول: " فالجميل مثلاً– لا يتحدد فيه معنى الجمال إلا من خلال رؤية القبيح، ومن ثم يمكن أن تنسلخ الأشياء من معانيها المألوفة لها إذا هي وضعت في مقابل أشياء أخرى يكتمل فيها تحقق هذه المعاني، فإنسان كريم يصبح بخيلاً بالقياس إلى آخر يحقق فيه النمط الأعلى من الكرم. فالكرم والبخل إذن ليسا معنيين متقابلين ومنفصلين بينهما هوة من الفراغ، بل هما خطان متوازيان في اتجاه متعاكس يتصاعد فيهما كل منهما في اتجاهه الخاص[٥٠]. ويستعين عز الدين على ذلك بشكل توضيحي يكشف عن جدلية العلاقة بين البخل والكرم.

(أ) نهاية	٣٠	٢٠	١٠	الطرق
(ب) البخل	١٠	٢٠	٣٠	نهاية

واستطرادا لتأكيد جدلية العلاقة يقول شارحًا إن أي خط يقطع هذين المتوازيين يمر بنقطتين متقابلتين من الكرم والبخل متناسب فيها كمية الكرم والبخل عكسيًا، فكلما زاد الكرم قل البخل، إلى أن تصبح نهاية الكرم لا شيء من البخل(صفرًا) أو تصبح نهاية البخل لا شيء من الكرم (صفرًا). فإذا كان التقاطع عند خط ١٠أ مع خط ٣٠ب كان من الواضح أن نسبة ١٠أ إلى ٣٠ب هي المعكوس الكمي لنسبة ١٠ب إلى٣٠أ، ومن ثم يبدو الكرم والبخل نسبيين، وكذلك الأمر في سائر المعانى أو القيم[٥١].

عاشق الحكمة وحكيم العشق:

ومرة أخرى إذا كانت الفكرة والفكرة المضادة تشغلان تفكير عز الدين دائما بحيث يتولد من اجتماعهما نور الحقيقة، فإنه خلص في قراءته لصلاح عبد الصبور بمنهجه الجدلي المعتاد إلى أنه إذا كانت البشرية قد عرفت نموذجين: الأول منهما "فاوست" الذي راح يسعى للحصول على المحال في باب الحقيقة، فلما أعجزته راح ينشد المتعة والثروة والقوة، والآخر هو نموذج"دون جوان" الذي راح يبحث عن الحب في كل مكان على أمل العثور على مثال الأنوثة الكامل، وإذا كان هذان النموذجان؛ نموذج الباحث عن الحقيقة ونموذج الباحث عن الحب يعيشان في وعي البشرية منفصلين، فإن صلاح عبد الصبور استطاع أن يقدم في شعره صورة لنموذج شعري يستوعب تجربة النموذجين السابقين في بنية موحدة، وذلك عن طريق هذه الثنائية الجدلية: عاشق الحكمة وحكيم العشق، التي يرى فيهما عز الدين كلاً متلازمًا منتهيا إلى أن بنية عاشق الحكمة عند صلاح عبد الصبور لا يمكن أن تدرك بمعزل عن بنية حكيم العشق، والعكس صحيح، لقد توحدت دوافعهما، كما توحدت رؤيتهما وأهدافهما البعيدة وكان الشعر في هذه المرة، ولوقوفه بقدم في قلب الحقيقة وبالأخرى

في قلب العشق. هو العامل الحاسم في اندماج النموذجين في بنية واحدة، ومن ثم أستطاع صلاح أن يرسخ في وعينا الحضأرى هذه البنية الموحدة[٥٢].

جدلية النزعة الدرامية

إن قارئ كتابات عز الدين إسماعيل النقدية والعلمية لا يكاد يخفي عليه تلك النزعة الدرامية البارزة سواء في فهمه للأدب والنقد بشكل خاص أو إدراكه لقوانين الحياة بشكل عام، وهي تعنى بتعبير عز الدين نفسه "الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابًا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"[٥٣] يمضي عز الدين في رؤيته الجدلية الدرامية حول الفن والحياة قائلاً: "فإذا كانت الدراما تعنى الصراع فإنها في الوقت نفسه تعنى الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة، فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها جزئية من جزئيات هذا البناء. أعنى مفردات الحياة ذاتها فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها، وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت"[٥٤].

لقد كتب يقول عن فكره ذات مرة: " أظن أننى أميل إلى الفكرة بروح الدراما، الفكرة والفكرة المضادة تشغلان تفكيري دائما حين أشغل بفكرة تنبت الفكرة الأخرى المضادة نورًا. وهكذا لا أرى الأشياء من وجه واحد أو وجهين. لكن ربما قلبت الأمر على وجوهه المختلفة، وأعطيت كل وجه حقه في أن يبدو في كماله الخاص به، حتي يقف إلى جانب الوجوه الأخرى بالقوة نفسها. عند ذلك يتضح أن "الحقيقة" ليست هذا الوجه أو ذاك فقط ولكنها جماع هذا كله. وهذا ما يفسر إنني لا اقنع بالوقوف عند قضية وقفة نهائية أوبقول الكلمة الأخيرة في موضوع ما، هذا لا يقنعنى ولا يرضيني، فأنا أبحث عن الشيء الآخر الذي قد يكون مضادًا أو ناقدًا، ربما يكون أكثر أو أقل لكنه يستحق أن يعرض وأن يختبر الذي قد يكون مضادًا أو ناقدًا، وأن يدخل في دائرة المعرفة[٥٥].

وربما كان هذا اللون من التفكير أقرب إلى ما بدأه هيجل من اتجاه فلسفي هو ما يطلق عليه"dialectic"؛ حيث يقول هيجل بأن كل فكرة تحمل في داخلها نقيضها الذي يتصارع معها ليكون فكرة جديدة يظهر داخلها نقيضها، وليس بغريب أن نعرف من الأصول اليونانية لكلمة ديالكتيك أن الكلمة كانت تعنى المجادلة للوصول إلى الحقيقة باكتشاف التناقضات التي يتضمنها استدلال الخصم والتغلب عليها..

إن ما عرضه علينا عز الدين إسماعيل يمثل حقيقة ما يعرف بجدل الفكر في أوضح صوره حين يعنى هذا الفكر بتتبع مسار الجدل في ميدان العقل الخالص، حيث يدرس الفكر من زاوية الذات ثم يدرسه من زاوية الموضوع ثم يدرسه أخيرًا من زواية الذات/ الموضوع مجتمعين وصولاً إلى أهداف هذا الجدل في عرض الأفكار والحقائق.

جدل الذات والآخر

في مقال له بالعنوان السابق جدل الذات والآخر في "أبجدية الروح" لعبد العزيز المقالح، يبرز عز الدين ذلك الطابع الجدلي الأصيل في مناقشته للديوان حين يعرض علينا ألوانا من علاقة الذات بالآخر تأخذ شكل التناهي مرة وشكل التضاد أخرى، حتي يصل بنا إلى أن هذه الأشكال المختلفة من علاقة الذات بالآخر قد بلغت حدًا من التعقيد بحيث يصبح أمامنا مربع للعلاقات على النحو الآتي:

علاقة خطاب الشاعر إلى نفسه.

علاقة خطاب الشاعر إلى الآخر.

علاقة خطاب الشاعر عن الآخر.

علاقة خطاب تماه مع الآخر.

ويخلص من ذلك إلى أن " الآخر في أي شكل من أشكاله هو بمثابة المرآة التي تتجلي فيها الذات لذاتها، التي يتضح فيها ومن خلالها وعي الذات بذاتها، التي تجد فيها الذات طرقًا للتحقق على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة إلى نفسها"[٥٦]، وكل ذلك يتم عبر تقابلات من الأحوال جدلية الطابع مثل ما يتصل بإقبال الشاعر أو نفوره، تقبله للأشياء أو رفضه إياها، بوعيه بها أو لا وعيه، وباختصار أي بالعلاقات الإيجابية والسلبية التي تربط بين الشاعر والأشياء.

ويترتب على ذلك إمكانية أن تطرح الذات ذاتها من خلال الآخر بالخطاب إليه أو عنه أو بالتماهي معه. وربما تنقسم لكي تصبح موضوعًا لذاتها أحيانًا.

وإذا كان من السائد الاعتقاد بأن تكشّف الذات لنفسها يحل مشاكلها فإن رؤية عز الدين تناقض هذا تمامًا، حيث يرى أن "المزيد من تكشف الذات لنفسها، أي المزيد لمعرفة الذات كذاتها ليس حلاً من الحلول التي تريح الذات، بل أقول إن العكس قد يكون صحيحًا، أي أن أعباء الذات عندئذ تزيد؛ إذ إن همومها تتزايد بقدر ما يتزايد وعيها بذاتها..... وعندما يكون الآخر وسيلة أو أداة تعذيب للذات فإنه يمكن أن يشكل في الحقيقة أزمتها في هذه الحالة يستوي في ذلك أن يكون الآخر فردًا أو يكون جماعة، أن يكون حتي صديقًا أو عدوًا؛ لأنه في كل الأحوال هناك عذاب للذات يتحقق بشكل أو بآخر بغض النظر تمامًا عن موقف الآخر من هذه الذات"[٥٧].

جدل الأنا والأنا

وإذا كان الفكر الإنساني يجمع على أن هناك جدلاً بين الذات والآخر من ناحية وبين الذات والموضوع من ناحية أخرى، فإن عز الدين إسماعيل يفترض جدلاً- أن هناك جدلاً مستترا مسكوتا عنه ومختفيًا يقع خلف ثنائية الأنا/الآخر حيث كتب يقول في بحث بعنوان: "الأنا والأنا": "ومع تقديري لكل فلسفة حول ثنائية الذات والموضوع فإنني أود أن أطرح الآن ما أتصور أنه المسكوت عنه، والمختفي وراء ثنائية الأنا الآخر، ألا وهو ثنائية الأنا والأنا.

ولم لا؟ هل منا من يتأمل في نفسه فلا يلوح أن لفظ " أنا" ليس له إلا مضمون واحد محدد وموحد؟ وكيف وهو يعرف من خلال التجربة أنه كثيرًا ما يكلم نفسه؟ فمن عندئذ

يكلم من؟ هل المتكلم هو أنا والمستمع عندئذ هو أنا أيضًا؟ ألا ينبغي أن يكون المستمع "آخر" وليس أنا؟"[٨].

ويخلص عز الدين إسماعيل عن طريق عرضه المنطقي الجدلي إلى أن الأنا الحقيقية تظهر في صورة الأنا المستعارة، وإذا كانت هذه الأنا المستعارة هي "أنا التمثيل" والمجاورة والخضوع للأعراف والتقاليد والنظم والقوانين فإن الأنا الحقيقية هي ذلك الجوهر المتمرد على التصنيف والتوظيف، ومن هنا يفرق عز الدين إسماعيل بين الأنا الحقيقية والأنا المستعارة: فالأولي تحلم بمعزل عن المجتمع، لكن الأنا المستعارة تنهمك في المجتمع؛ الأنا الحقيقية تميل إلى الطبيعة في توحدها وتفردها، والأنا المستعارة(بوصفها قناعا للأنا الحقيقية) تميل إلى المجتمع في تعددها وتنوعها، والنصيحة القديمة التي كانت تقول: "البس لكل حال لبوسها" ليست بعيدة عن هذا التحليل، فالأنا المفردة قابلة لأن تتوارى وراء الأقنعة المختلفة التي تقتضي ظروف المجتمع لبسها لأداء أدوار مختلفة"[٩].

وهكذا يعرض لنا قضية الأنا والأنا عبر جدلية الحضور والغياب بين الأنا المستعارة والأنا الحقيقية وصولاً إلى أن جدلية الأنا والأنا ربما تكون هي جدلية الفطري والحضاري[١٠].

وأخيرا وليس آخرا فإن كتابات عز الدين إسماعيل تشكل ـ بحق ـ منارات بارزة في تاريخ الأدب العربي وحركة النقد الأدبي الحديث في مصر والعالم العربي بأثره، وهي بشهادة النقاد المعاصرين "بمثابة الصوى التي تحدد سبل النقد الأدبي العلمي والمنهجي، وأهم ما تتصف به مؤلفاته مواكبتها لكل جديد، وانفتاحها على كل التيارات والنظريات بهدف التفاعل معها والتعريف بها واختبار مقولاتها من خلال التطبيق الخلاق الذي يغلب عليه الإبداع لا الاتباع والابتكار لا الانبهار"[١١].

الهوامش:

(١) يقصد بالجدل المموه، ذلك الضرب الخادع من الاستدلال، الغاية منه التفوق على الخصم. مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة ط٣، القاهرة١٩٧٩م، ص١٤٤.

(٢) سورة النحل الآية: ١٦ .

(٣) سورة المجادلة الآية: ١.

(٤) الشريف على بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، طبع في مصر ١٣٠٦هجري

(٥) جميل صليبة: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢م/١/٣٩٢ .

(٦) السابق: ١/٢٩٢ ـ ٢٩٣.

(٧) السابق: ١/٢٩٣.

(٨) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة ١٩٧٤م لبنان، بيروت، ص١٠٩.

(٩) مراد وهبة: المعجم الفلسفي، ص١٤٣ .

(١٠) ريموند وليامز: الكلمات المفاتيح، معجم ثقافي ومجتمعي، ترجمة نعيمان عثمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥م: 141/140 .

(١١) جميل صليبة: المعجم الفلسفي: ١/٣٩٤ .

(١٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة ٢٠٠٦م، ص ٢٦٤ .

(١٣) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة١٩٨٠م، ص١٨١ .

(١٤) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، مقدمة الكتاب، ص٦ .

(١٥) عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة١٩٧٧م، انظر المقدمة ص(١-٥).

(١٦) السابق: ص(١-٥).

(١٧) عز الدين إسماعيل: مجلة فصول"دراسات في النقد"مج٨ ع١، ٢، القاهرة ١٩٨٩م، ص٤ .

(١٨) السابق: ص٤.

(١٩) عز الدين إسماعيل: المكونات الأولى للثقافة العربية، أبوللو للنشر والتوزيع، ط٦، القاهرة ١٩٩٠م، ص٦ .

(٢٠) عز الدين إسماعيل: آفاق معرفية، في الإبداع والنقد والأدب والشعر، النادي الأدبي الثقافي، عدد١٢٨، جدة ٢٠٠٣م، ص٥.

(٢١) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي ط٧، القاهرة ١٩٧٨، ص٧.

(٢٢) عز الدين إسماعيل: آفاق معرفية، ص٥.

(٢٣) محمد عصام بهي: عز الدين إسماعيل المثقف الموسوعي والأستاذ الجامعي، حوار معه بمجلة "ض"، العدد٣، منشورات اتحاد كتاب مصر القاهرة ٢٠٠٦م، ص٦ .

(٢٤) جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة، مقال بمجلة عالم الفكر، مج٢٥ ع٣٤، الكويت١٩٩٧، ص٩٩.

(٢٥) السابق: ص٩١ .

(٢٦) انظر كتابه: "في الشعر العباسي الرؤية والفن"، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ١٩٩٤م، صفحات: ٣٩، ١٨٠، ٢٣٧، ٣٠١، ٣٠٦، ٣٦١. بالترتيب.

(٢٧) انظر كتابه: آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر، صفحات: ٣١، ١٦١، ١٩٣، ٢٠٧ .

(٢٨) عز الدين إسماعيل : بنية السؤال والجواب، سلسلة: كراسات نقدية، دار الفكر العربي ط١، القاهرة ٢٠٠٥م، ص١١ .

(٢٩) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص ١٣ .

(٣٠) السابق: ص١٤ .

(٣١) السابق: ١٤، ١٥ .

(٣٢) السابق، ص١٥ .

(٣٣) السابق: ص١٦ .

(٣٤) محمد عبد المطلب: عز الدين إسماعيل، سلسلة نقاد الأدب، المرجع السابق، ص٩٩ .

(٣٥) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص١٩، ٢٠ .

(٣٦) السابق: ص٤١ .

(٣٧) محمد عصام بهي، حوار مع عز الدين إسماعيل، بمجلة "ض"، ص١٤ .

(٣٨) عز الدين إسماعيل: آفاق معرفية ص١٤٥.

(٣٩) السابق: ص١٤٨، ١٤٩.

(٤٠) السابق: ص١٥٢ .

(٤١) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص٥ .

(٤٢) السابق: ص٥ .

(٤٣) محمد عصام بهي: حوارمع عز الدين،مجلة"ض"، ص١٥ .

(٤٤) عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، المكتبة الثقافية، عدد، ١٦٢، الدار المصرية للتأليف والترجمة١٩٦٦م، ص١٢ .

(٤٥) السابق: ص١٣- ١٨ .

(٤٦) السابق: ص ١٨- ٢٠ .

(٤٧) السابق: ص ٢٠-٢٢ .

(٤٨) السابق: ص٢٨ .

(٤٩) نفسه.

(٥٠) عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي الشعر، دار الفيصل الثقافية، الرياض١٤٢٦هـ، ١٩ .

(٥١) السابق: ص٢٠ .

(٥٢) عز الدين إسماعيل: عاشق الحكمة وحكيم العشق، مقال بمجلة فصول، مج٢، ع١، أكتوبر١٩٨١م، ص٣٧-٥١ .

(٥٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية ط٥، القاهرة ١٩٩٤م، ص ٢٣٩ -٢٤٠ .

(٥٤) السابق: ص٢٤٠ .

(٥٥) محمد عصام بهي: حوار مع عز الدين بمجلة"ض"، ص١٥ .

(٥٦) عز الدين إسماعيل : كل الطرق تؤدي الشعر، ٢٢٢ .

(٥٧) السابق: ص٢٢٣ .

(٥٨) عز الدين إسماعيل :"جدل الأنا والأنا"، مقال ضمن مؤتمر:جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية، مركز الدراسات الإنسانية والمستقبليات بكلية الآداب/جامعة عين شمس، القاهرة إبريل ٢٠٠٢م، ص٥٤.

(٥٩) السابق: ص٦٠ .

(٦٠) السابق: ص٦١ .

(٦١) شكري عزيز الماضي: عز الدين إسماعيل ومقدمات لكتاب عنوانه: تاريخ الذوق العربي، مجلة أفكار، العدد٢٢٣، الأردن ٢٠٠٧م، ص٩١ .



تجليات الجدلي والجمالي
قراءة في مسرحية
محاكمة رجل مجهول



طارق شلبي

(١) مفاهيم أساسية وإطلالة عامة

هذه الصفحات دراسة لمسرحية "محاكمة رجل مجهول" للدكتور عز الدين إسماعيل، وخير ما نمهد به لهذه الدراسة أن نحدد المفاهيم الواردة فيها، والمنطلقات المنهجية التي صدرت عنها، ونورد إثر ذلك إطلالة عامة على المسرحية بالقدر الذي يضع القارئ في إطارها ويمكنه من الربط بين ما تتضمنه الدراسة من ظواهر مرصودة، وملاحظات مُسجّلة من ناحية والمسرحية نفسها من ناحية أخرى،

ومما يحقق هذه الأهداف أن نحدد المقصود من مكونات العنوان ..

القارئ لمسرحية محاكمة رجل مجهول يلاحظ أن كاتبها قد بث فيها ثنائيات كثيرة وأقام بين أطراف هذه الثنائيات من المفارقة ما يؤول إلى جدل خصيب، تشرع فيه هذه الأطراف في التصادم والتعارض. وينفسح المجال عبر امتداد النص لهذه الثنائيات في أن تتجاور متفاعلة متجادلة وقد ألقى بعضها على بعض أضواء كاشفة تتحدد ماهيتها.

أطراف هذه الثنائيات لا تتبدى أمام القارئ ليقارن بينها، بل يستشعر أن عليه واجبا أن يُرْهف رصده لأمارات التفاعل الجدلي القائم بينها.

والفارق بين المقارنة والتفاعل هنا هو مآل الدلالة التي يستخلصها المتلقي؛ فالمقارنة تبقى على الفوارق الدلالية بين الطرفيْن كما هي. فيكون للدال خارج النص من الدلالة ما له منها داخله.

أما في رحاب التفاعل فإن هذه الدلالة يطرأ عليها تغير ما؛ إذ يهب الطرف الآخر - من طرف الثنائية التي أشرنا إليها - بعضا من دلالته، ويكتسب هو من دلالة قسيمة دلالة ما.

وهذا التفاعل كله منوط بالنص وعلاقاته، ومن جهة أخرى يدين البعد الجمالي للنص لهذا التفاعل؛ إذ يعد واحدا من عناصره المشكّلة.

وتتجه الدراسة صوب هذه الثنائيات المتجادل طرفاها راصدة مجلي جدلها؛ في نطاق السياق الجزئي تارة أو في آفاق الدلالة الكلية الكبرى للنص في مجموعه تارة أخرى وقد اكتسبت من الثراء والعمق بما يمكنها من الإحالة إلى بعد تأويلي رامز.

وتعني الدراسة برصد مواز تكشف فيه عن الدور الذي نهضت به هذه الثنائيات المتجادلة في تشكيل النص ودلالته وإحداث التأثير الجمالي على المتلقي.

ولا تُعرض دراسة تعني بهذا الرصد عن الاهتمام بلغة النص. ففيها يتراءى هذا الجدل الخصيب ومنها ينبع هذا التأثير.

وولاء الدراسة في إجراءاتها المنهجية للنص نفسه لا لهذا التصور النظري لمكونات الأسلوب. فنحن نعني برصد الثنائيات المتجادلة. مرهفين السمع إلى صداها في تشكل لغة النص، دون أن "نقتحمه" ملتمسين ظواهره اللغوية الصغرى وفقا لهذه المستويات اللغوية.

وفي مجال التأويل والتماس الدلالة سيتضح مظهر آخر للولاء للنص؛ إذ ستدع الدراسة النص يبوح بما يود أن يقول فلا تخضعه لأن ينطق بما نريد أن نقوله نحن !

تبدأ المسرحية بظهور "المتهم" وحيدا شريدا يساءل الاحتمالات والتوقعات التي يثيرها ظهوره ويجيب عن تساؤلاته في آن !! ونعرف أنه قد فارق "الرجل القابع خلف الجدران" ناداني ذات صباح - والبسمة في شفتيه كانت مرة - قال:

قد آن لنا يا ولدي أن نتكاشف

فلقد كرست حياتي لك

علمتك ما أعرف

ووهبتك خبرة أيامي

لكني لا أرضى لك أن تبقى العمر حبيسا في قمقم نفسي

الدنيا واسعة والعالم رحب

والناس هناك ينتظرون

وعلى عيني أن نفترق الآن

لكن لابد

وسيبقى السطران الأخيران لازمة متكررة تحيل إلى هذا الفراق وإلى ذلك الرجل القابع خلف الجدران.

وعبر رحلة تبغي هذه المعرفة المنشودة يقابل المتهم شخصا يحادثه محادثة عفوية. لكنها لا تسير على نحو منساب مستقيم، فالمتهم يضطرب في انزعاج لطريقة حديث هذا الشخص أو يتخبط في حيرة لعدم إدراك مدلول بعض كلماته.

ويمضي الحوار بين الطرفين متخذا مسارا أقرب ما يكون إلى التداعي العفوي للأفكار في الذهن على نحو يبدو في بعض مقاطعه غير مترابط ولا منطقي.

وعلى هذا النحو تتبلور تهمة في ذهن هذا الشخص، ويغدو هو ممثلا للاتهام ! ويتبرع أحد الحضور - الذين هم جمهور العرض - ليكون القاضي وإتماما للعبة - قياسا على كرة القدم - وجب أن يكون هناك ظهير أيمن وظهير أيسر مع القاضي الذي هو قلب هجوم! !

وعبر حوار مطول متعدد الأطراف بين المتهم وممثل الادعاء والقاضي وعضوي اليمين واليسار يستعرض المؤلف مقولات النص ويبث ما يشاء من رموز.

ويرتد مسار النص صوب التاريخ ناشدا ربط اللحظة المعيشة الراهنة بالعبرة التاريخية المُتَمَثَّلَة مستعرضا ما كان بين أبي ذر ومعاوية تارة، وسعيد بن جبير والحجاج تارة أخرى. وبمقتل سعيد بن جبير الذي تصوره الكاتب ـ على خشبة المسرح ـ "على شكل ظلال تلوح على أحد جانبي الستار الخلفي ثم يتلون المنظر كله بلون الدم".

ويلتمس الكاتب صلة بين التاريخ القديم واللحظة الراهنة في تساؤل المتهم الذي وجهه إلى الجمهور.

المتهم: ...

هل يدفع إنسان ثمنا للشهرة روحه ؟

ولا يقدم النص إجابة لهذا التساؤل عاهدا بذلك فيما يبدو إلى المتلقي:

الكورس: ولماذا تنتظر جوابا منا ؟

لم لا تسأل نفسك

إن تعدم أولا تعدم

الأمر يخصك وحدك

ومع تكرار التساؤل يتكرر تذكير المتلقي بمهمته:

المتهم: لكني أتساءل حقا

هل أعدم نفيا في الصحراء

مثل أبي ذر

أم أعدم قتلا بالسيف

مثل سعيد بن جبير ؟

الكورس: (بلا اكتراث): الأمر سواء

ومع النهاية المفتوحة للنص تلك التي لا ينحصر في وجه محدد يلتمس الكاتب تحول وقع النص على المتلقين من إحداث الأثر إلى حفز تأمل المتلقي ليفطن إلى المقولة الأساسية للنص التي سكتت عنها هذه النهاية المفتوحة كذلك.

المتهم: (يقرأ في الورقة)

الحكم تأجل

سيكون النطق به في هذا اليوم من العام القادم

(يطوي الورقة)

(للجمهور في دهشة) عجبًا !

صاروا يحتاجون إلى عام كامل

ليقولوا كلمتهم

اللعبة صارت جدا لا ريب

صارت تحتاج إلى من هو أعقل

كي يفصل فيها

تحتاج إلى من هو أعدل
كي يصدر فيما الحكم
مرحى ! مرحى !
لا أملك إلا أن أتفاءل
أما أنتم فلقد طال حديثي معكم

وثمة أهمية محورية لبعض العبارات؛ فهذا العبث الهازل الذي سيطر على المحاكمة في المسرحية لعبة الآن قد صارت جدا لا ريب. وهذه التمثيلية التي صاغها القضاة وممثل الادعاء قد اكتسبت من هذه الجدية فغدت محتاجة إلى من هو أعقل وأعدل.

وينتهي الكاتب نصه مدفوعا بطموح أن يبقى بوحه الذي أفضى به في ذاكرة متلقيه.

انصرفوا الآن إذا شئتم
وليتذكر كل منكم هذا اليوم من العام القادم

* * *

(٢) عتبات النص: جدل الخفاء والتجلي:

ثمة زاويتان نرصد عبرهما علاقة العنوان بالمتلقي؛هما: التأثير الجمالي الذي يحدثه العنوان من ناحية ، ودوره في الكشف عن الجوانب المختلفة في النص من ناحية أخرى.

والمنطلق الذي يحكم تحرك المتلقين صوب الدلالة اعتمادا على العنوان قدرته على إثارة كما هائلاً من التحفز الاستطلاعى لديهم في امتلاك المعرفة التى يقدمها الجواب أو المتن[1].

يتكون عنوان المسرحية من ثلاثة أسماء "محاكمة رجل مجهول"، وبالنظر إليه في إطار المألوف المعهود من العناوين سيتضح لنا أنه ممتد مطول إلى حد ما، فقد يقتصر العنوان على لفظ واحد، فإذا بعنوان النص الذي بين أيدينا يتكون من ثلاثة ألفاظ مما قد يعطي انطباعا أوليا بأننا سنحوز من العنوان قدرا من الدلالة أكبر من المعتاد المألوف.

"يتوسط العنوان علاقة عمله/مرسله بمتلقيه حتى لا يكاد يتمكن هذا المتلقى من الوصول إلى العمل إلا عبر فعاليته الخاصة فى تلقى العنوان الذى يحمل بشكل ما فى الأشكال خصوصية عمله داخل بنيته النصية؛خصوصيته الدلالية والجنسية على السواء، هذه وتلك يدخل المتلقى بها إلى العمل مزودا بأحد أهم مفاتيح الشفرة الرمزية له،وهذه العلاقة هى التى يجب أن يدور عليها التحليل المنهجى للعنوان باعتباره نصا"[2].

وتجلى الكثرة النسبية لمكونات العنوان يوازيه امتداد أظهر وأوضح نابع من التركيب. فقد آلت هذه الأسماء الثلاثة إلى تركيب إضافي وتركيب وصفي: محاكمة رجل / رجل مجهول.

وفي الإضافة دلالة على التخصيص، ويدل عليه ـ على نحو أشد احتفاء ـ الوصف.

والتقاء التركيبين في عنصر مشترك "رجل" يجلي دلالة جوهرية للمتلقي أن لهذا النص المسرحي بطلا هو "رجل" تجري "محاكمته"، ويظل إلى آخر صفحة من هذا النص "مجهولا" !

وهذا التجلي لا يظل بمعزل عن مناوشة جدلية مع "خفاء" يرصد المتأمل في بنية العنوان بعضا من أماراته الدالة.

فعلى صعيد التعيين نلحظ اطراد التنكير في الأسماء التي يتكون منها العنوان، مما أوجد غموضا اكتنف العنوان؛ فالتخصيص النابع من الإضافة ومن الوصف لم يبلغ درجة مكتملة من التحدد الدلالي يجعلنا "نعرف" وجهة ما تنحصر فيها الدلالة.

وعلى صعيد التركيب يبقى العنوان على قدر غير مكتمل من الاستقلال التركيبي المفضي إلى التحدد الدلالي كذلك.

فإما أن يلتمس المتلقي محذوفا يقع ـ بلغة النحو ـ مبتدأ: "هي" أو "هذه". وإما أن يكون العنوان بتمامه خبرا للنص كله. وكأن الكاتب ينبه على نحو بالغ الوجازة والكثافة ما سنقرؤة محاكمة رجل مجهول !

"كل نص له مفتتحة الذى يتسلط على المتلقى تسلطاً لا يستطيع منه فكاكاً.... فالعنوان يتحول إلى أداة مصاحبة تأخذ بيد القارئ حتى لا يضل فى متاهات النص فتنقطع صلته به برغم أنه داخله[3].

ويتعمق هذا النظر المتأمل أغوار النص"العنوان آلية كاتمة أسرارية تتوقع فى إرسالها العادى ذاته زيادة قيمة المعنى الذى يضيفه المتلقى إليه فالنص ناتج ينبغى أن يشكل وضعه التفسيري جزءا من آليتة التوليدية ذاتها[4].

وهذه الجدلية بين الخفاء والتجلي سمت عام يصبغ النص كله، المتلقي يصغي للرجل ويراه ويتعاطف معه ومع هذا لا يعرف بشكل محدد قاطع مَنْ هو .

والمحاكمة في عبثيتها الهازلة في كثير من مشاهدها لا تمضي في هذا الطريق إلى منتهاه بل يكسبها غموضا، وعدم تحدد، مشاهد مصاحبة تلوح معها هذه المحاكمة محاكمة حقيقية يخصص الكاتب ـ من أجلها ـشطر النص الآخر ويعنونه بـ "الدفاع" !

وهذه المحاكمة تسفر عن حكم هو كلا حكم إذ يعلن في غيبة القضاة؛ على يد محضر بتأجل المحاكمة إلى مثْل هذا الوقت العام القادم ..

(٣)تشكل النص المسرحي ولقاء الأبعاد المتجادلة

ثمة زاويتان متعددة ينظر عبرهما الناقد إلى النص المسرحي؛ وهما زاويتان تشملان النص في كليته حال تشكله وتتابع وحداته المكوِّنة بعضها إثر بعض.

وتتلخص هاتان الزاويتان في أن تتمثل النص المسرحي معروضا في رحاب تلقي المشاهدة، أو أن نعتبره صياغة لغوية في رحاب تلقي القراءة.

واللافت أن المؤلف قد استبقى روحا جدلية ثرية في النص أيا كان اعتبار تلقيه.

أ. جدل المسرح والحياة

بداية النص المسرحي تشهد هذا الحوار بين البطل والمشاهدين:

المتهم: هأنذا أمثل فيكم يا سادة، يا أهل الدنيا

لكني لا أدرك معنى موقفنا هذا

هل كنت حقا تنتظرون مجيئي ؟

منذ متى ؟ ولماذا ؟

ماذا يتوقع جمعكم الحاشد مني ؟
لكني لا أقدر أن أمنحكم شيئا
قلت لكم إني قد جئت على مضض كيما أعرفكم
جئت أحاوركم كيما أعرفكم

رجل: (ينهض من بين صفوف المشاهدين الخلفية)
لكنا ما جئنا كي نتحاور يا سيد
بل جئنا نلهو بعض الوقت
هذا يا سيد مسرح
والناس قد احتشدوا كي يلقوا السمع إليك
كي تبصر أعينهم ما تصنع أنت
أنت ممثل
لك دور تلعبه، كلمات تلقيها، أو تذهب عنا. (ثم يجلس)

وثمة مفارقة لافتة في هذا الحوار؛ المتهم يرى المشاهدين ـ بمنطق النص المسرحي ـ جزءا من الحياة؛ وهم يرونه ـ بمنطق المكان المحتضن هذا النص ـ ممثلا.

وهذا الرجل الذي نهض من صفوف المتفرجين سرعان ما سيكون شريكا لهذا الممثل في كلماته التي يلقيها !

وهذه المفارقة لا يتفاعل فيها المسرح باعتباره منجلي للنص والحياة المادية الواقعية وحسب بل يتفاعل فيها وظيفتان للعرض المسرحي أن يكون لعبا لدور وإلقاء لكلمات أو أن يكون وسيلة للقاء الآخر سعيا صوب المعرفة المبتغاة.

ب. جدل البطل والراوي

ازدوج دور البطل في العرض فأدي دوره داخل النص ثم انضاف إليه دور السرد والحكي.

وقد مهد البطل للارتداد صوب التاريخ والتعقيب على ما يتضمنه المشهد من أحداثه.

المتهم : ...
موقفنا هذا يا سادة ليس جديدا
رجل من أبناء الشعب (ويشير إلى نفسه)
متهم باسم الشعب (ويشير إلى الجمهور)
ليس جديدا
لكن يبدو أن النسيان محا آثار الماضي
فدعوني الآن أذكركم .. سأذكركم

(يضاء المسرح حتى عمقه فينكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس في صحن جامع ملتفا حول رواية المسجد وهو يقص عليهم إحدى الحكايات .. على بعد شيخ بسيط المظهر ومهيب، منهمك في صلاته)

وبعد الفراغ من عرض حوار مطول بين الشيخ المهيب (أبي ذر) والراوي والجمهور الغفير يعلق البطل / السارد مكثفا دلالة المشهد.

هذا رجل عرفته الأمة في الصدر الأول من نهضتها
كانت دعوته واضحة وبسيطة
ولهذا التف حواليه أهل الشام ـ
البسطاء من الناس هنا وهناك ـ
إذ لمسوا فيه الجرأة
وأحسوا نبض الصدق بكلماته

وهذا التعقيب ذو وظيفتيْن أولاهما: تكثيف دلالة المشهد ومغزاه، والأخرى تتعلق بالعرض إذ يذكر هذا القول بينما يجري تغيير المنظر على حد قول المؤلف.

ومع تغييره يعاود البطل السارد دوره الممهد للمشهد المقتطع من التاريخ:

وأخيرا فقد معاوية عقله
إذ أمر الجند أن يلقوا القبض عليه
فلننظر أي مصير ينتظر الآن أبا ذر !

(ينسحب المتهم إلى جهة اليسار من مقدمة المسرح، ثم يضاء المسرح حتى العمق فينكشف عن قاعة فاخرة ... الخ)

وقد يستكمل البطل / السارد دلالة ما يسرده بتقديم "معلومات" توضيحية حوله:

(يضاء المسرح كله حتى العمق، فيكشف عن منظر صحراوي ـ سعيد بن جبير يجلس ثانيا رجليه تحته، وبجواره الحارس يجلس القرفصاء).

المتهم: (مشيرا إلى الجالسين) : هذا الجالس في شملته البيضاء هو ابن جبير والآخر حارسه.

هذا نعرفه من بزته وسلاحه

(يتحرك المتهم إلى أحد جانبي المسرح حين يبدأ الحوار بين سعيد وحارسه)

ويتجاوز دور البطل مجرد التمهيد للمشهد لينهض بالحكي فيما لا تتسع خشبة المسرح لعرضه، والنص المسرحي لتفصيله.

المتهم: لم أقصد يا سادة إلا أن أنعش فيكم هذا التذكار
إذ مازال لقصة هذا الشهم
لكني لن أزعجكم بالتفصيلات
فأبو ذر مات وحيدا في منفاه
في الربذه . في الصحراء
مات وحيدا

...

فأسائل نفسي وأسائلكم
هل تتكرر مأساة أبي ذر
هل أعدم نفيا مثله
أم أعدم مثل سعيد بن جبير ؟

لا يذكر أحد منكم مأساة سعيد ؟!
حسنا، فأنا أستأذنكم في سرد القصة

ويستوقفنا في هذه السطور تصريح المؤلف بنهوض البطل بوظيفة السرد: "فأنا أستأذنكم في سرد القصة" وهو تصريح يلتقي مع تساؤل البطل الذي يقترن فيه موقفه المعروض مع عظة التاريخ المسرودة.

هل تتكرر مأساة أبي ذر
هل أعدم نفيا مثله
أم أعدم مثل سعيد بن جبير

فما أيسر أن يكون للنص المسرحي راو يربط بين شاهده - على نحو ما فعل فاروق جويده في مسرحية الوزير العاشق مثلا - وهو راو مستقل عن شخصيات المسرحية. إلا أن النص الذي بين أيدينا يصدر عن طموح إلى ربط اللحظة المعاصرة المعروضة بالقصة التاريخية المستدعاة.

ج- جدل العرض والقراءة

يتوزع ولاء النص المسرحي بين انتماءيْن الأول: أن يكون هذا النص نصا مقروءا تتتابع جمله متلاحقة عبر صفحات النص، وتلتحم مشاهده في مخيلة المتلقي والآخر: أن يكون ممثلا تجري عباراته على ألسنة ممثلين وتتوالى مشاهده على خشبة المسرح.

وقارئ معظم النصوص المسرحية يلمس محاولة توفيق المبدع بين هاتين الصورتيْن؛ فهو يكتب النص ولديه طموح أن "يشاهده" المتلقون على خشبة المسرح، فإن لم يكن لديه هذا الطموح فهو يهدر هوية هذا النص باعتباره نصا مسرحيا.

وللمبدع طموح مواز أن يتجاوز بقاء نصه هذا المدى الزمني - الذي مهما امتد فسيكون محدودا - الذي يعرض فيه نصه على المسرح، فليتمس صورة أطول بقاء لنصه؛ وهي الصورة المقروءة.

ومحاولة التوفيق التي أشرنا إليها تتجلى فيما تتجلى في هذه الإشارات التي تنبث في النص، وتجعل "القارئ" يتمثل صورة "مرئية" "مشاهدة" للنص. وهي إشارات ربما تكشف بالإضافة إلى ذلك مبلغ اعتزاز المبدع بنصه "المسرحي" حتى ليوجد ملاحظات تبلور "كيفية" تقديم النص معروضا ممثلا.

وتقدم إشارات المؤلف ما يجعل القارئ "يرى" المشهد المكتوب: "الصالة مضاءة وكذلك المسرح وإن كان عمقه ضبابيا - من عمق المسرح يأتي رجل سنعرفه باسم المتهم" فموقع الإتيان وضبابية عمق المسرح معالم للمشهد المرئي، ومعرفة الرجل باسم المتهم إشارة منحصرة الولاء للبعد القرائي للنص. هي إشارة أقرب ما تكون إلى قول راو سارد لقارئ.

والجمع بين البعديْن المقروء والمعروض في إشارة واحدة أمارة على صدور النص عن الانشغال بهذه الجدلية التي نتحدث عنها.

وتستكمل هذه الإشارات عجز النص المقروء عن تكوين الصورة الكلية المكتملة المتخيلة.

الرجل: (ينهض ويقول كمن يخطب

الرومانتيكية يا سيد

المتهم: (مقاطعا)

مهلا لا ترفع صوتك كيما أدرك ما تعني

...

المتهم: فلتتفضل

يأخذ الرجل طريقه إلى منصة المسرح

(المتهم لنفسه)

رومنتكي ! لفظ حلو، موسيقي

....

(يكون الرجل قد صعد إلى منصة المسرح)

مرحى

الرجل: أهلا ! (يتصافحان ثم ينطلق الرجل بنفس الخطابية)

الرومانتيكية يا سيد ...

المتهم : (مقاطعا) لكنك يا سيد تصرخ

...

الرجل: (في ضجر): يا سيد أنت تضيع وقتي

طريقة الإلقاء، وتحديد مواضع نجوى الذات، ورسم صورة للبعد الحركي المشاهد مما يفتقر إليه النص، أمور لا سبيل للوفاء بها إلا بحشد دوال كثيرة قد تفضي إلى التزيد والترهل ولهذا كانت هذه الإشارات المكثفة التي تستكمل بناء النص.

وقد يكون لهذه الإشارات دور تتجاوز به أن تكون مجرد العون في تمثل المشهد المعروض لتنهض بدور جوهري في الإبانة عن دلالات عميقة في النص تمثل شيئا من رموزه وبعضا من مقولاته.

ويتضح ذلك في مجلس القضاء، الذي ضمنه الكاتب دلالة انتقاد العدل وبطش السلطة وفسادها عبر هذه الإشارات الدالة.

عضو اليمين : (متهكما): مع ذلك يسأل عن أخبار الحرب.

القاضي: (ينهر عضو اليمين لأنه تدخل بالكلام. مخالفا بذلك حدود دوره ـ الحوار التالي بين هيئة المحكمة وكأن المتهم لا يسمعه).

التعليق على أقوال المتهمين.

من حقي وحدي

عضو اليسار: (يبدي موافقته)

....

القاضي: والتصويب المحكم نحو الهدف أساسي في دوري

عضو اليسار: هذا حق

عضو اليمين : يذعن على مضض

....

عضو اليمين : ياه ! خمسة آلاف كتاب ؟
القاضي : (ينظر إليه غاضبا لتدخله)
عضو اليمين: (في امتعاض) أولا أتعجب أيضا ؟
عضو اليسار : (يميل على أذن القاضي هامسا)
القاضي: أعلم أعلم دفعوا ألف جنيه
كل كتاب نصف ريال
ونصيبك محفوظ

ويستشعر المتلقي أن المؤلف قد بنى بعضا من مشاهد المسرحية على تصور ذهني خالص يعز على خشبة المسرح أن تفي به، وهو ما قد يشي ـ كما ذكرنا ـ بشديد وطأة هذه الجدلية بين مجال تلقي النص: قراءة ومشاهدة.

فاستدعاء الحدث التاريخي محل العظة والعبرة قد تم دون مراعاة الحيز المكاني الذي تكون خشبة المسرح عليه.

(يضاء المسرح حتى عمقه فينكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس في صحن جامع ملتفا حول راوية المسجد وهو يقص عليهم إحدى الحكايات.. على بعد شيخ بسيط المظهر ومهيب منهمك في صلاته).

والمسرح بسمته التقليدي قد لا يتسع لهذا الجمهور الغفير الجالس في صحن الجامع إلا إذا افترضنا توظيف تداخل معطيات الفن السينمائي مع تنسيق مناظر المسرح.

فحينئذ يمكن أن يتحقق هذا التنقل المتراوح بين الحوار الجاري في مجلس القضاء والحدث التاريخي المستدعي بالانسياب الذي يوحي به النص المقروء.

(4)شعرية اللغة

أ- جدل الحقيقة والمجاز.

من الجدليات الفاعلة التي أكسبت النص حيوية لافتة طبيعة التصوير الذي يعد واحدا من أبرز أسباب إكساب لغة النص سمتا شعريا..

وقد ترد بعض العبارات على دلالتها الحرفية المباشرة دون أن تكتسي بشيء من المجاز ومع ذلك يبقى لهذه العبارات وهجها الأخاذ في تشكيل النص المسرحي:

إني أحتاج إليكم حقا كي أسمعكم صوتي
ما جئت هنا كي أضحككم
لا تخشوا شيئا، فأنا ما جئت كذلك كيما أبكيكم

فالأسطر رغم سوقها على معناها الحرفي المباشر إلا أنها ذات قدرة على الإبانة عن الأبعاد الداخلية للشخصية واحتياجاتها وكذا إثارة حالة من الترقب لمسار الأحداث.

وقد يحدث السياق أثره الفاعل، فيفرغ أشد العبارات تحليقا في فضاءات المجاز من خيالها، ويبقيها دون العبارات المألوفة منزلة!

ولنتأمل قول القاضي:

لا يبقى إلا أن نتعاون
حتى يجد الحق إلى النور طريقه

حتى تجري سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة

فالحق الباحث عن النور المتحري له ـ بجد ودأب ـ طريقا ـ على نحو ما نفهم من صيغة المضارع مجاز كثيف إلا أنه في الحقيقة يرد كالتمهيد لمجاز أشد كثافة جرت فيه سفن العدل على متن الحكمة مهيبة بطاقة ريح الحق !!

والكثافة التصويرية ـ التي استحالت إلى كيان كلي ممتد معقد لا تُعد المظهر الوحيد للتأنق في صوغ هذا المجاز؛ فثمة نمط تركيبي في هذا السطر؛ هو التركيب الإضافي الذي يتمثل اطراده مظهر آخر ينضاف إلى هذا التأنق: سفن العدل / ريح الحق / متن الحكمة.

لكن هذا الزخم التصويري الكثيف سرعان ما يترك تأثيرا عكسيا في نفس المتلقي مع وضعه في سياقه المرتبط به؛ إذ ورد على لسان قاض ابتهج لعدم وجود محام يدافع عن المتهم!

وهذه العبارة المصوغة بسمت بالغ الأناقة يجعلها الكاتب منبعا لإثارة حس ضاحك.

يمضي الحوار بعد مشادة عنيفة بين المتهم وممثل الادعاء:

القاضي : صمتا، صمتا ! وليلزم كل حده.

عضو اليسار: (الذي أفاق [!!] ـ يهمس في أذن القاضي)

القاضي: (لعضو اليسار) لا، بل خرجا عن شرط اللعبة

(ثم للمدعي والمتهم معا) ما جئنا يا سادة كي نتشاجر، بل كي نتعاون حتى يجد الحق إلى النور طريقه

حتى تجري (ويشير إلى عضو اليمين واليسار فيرددون معه)

سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة !

والمحاكمة ـ على لسان القاضي ـ لعبة فلا بأس فيها أن يردد العضوان مع القاضي ـ بإشارة منه ـ هذه العبارة كثيفة المجاز.

وكنه هذه الجملة تفضحها سخرية المتهم.

القاضي: لكنا نتعاون حتى يجد الحق إلى النور طريقة

حتى..

المتهم: (مكملا في سخرية) تجري سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة

ويُبْرِز الكاتب مفارقة لافتة بين سخرية المتهم والإعجاب المنبهر عن عضوي اليمين واليسار.

عضو اليمين : ما أبدع هذا !

عضو اليسار: ما أروع !

هذه السخرية تجعلنا نعيد النظر في النداءات التي بدأ بها ممثل الادعاء مرافعته:

مولاي القاضي الأعظم، سيف الحكمة !

مولاي يمين العدل !

مولاي يسار الحق !

ولعل هذا الملحظ الذي لسمناه يرينا مبلغ أثر السياق في إكساب المجاز طبيعية وخصائصه من ناحية. ويرينا دور المجاز الفاعل في النص المسرحي من ناحية أخرى. فالتحديد لكنه المجاز يصب في الوعي بجوهر المشهد ودلالته. فمن لم يفطن إلى طبيعة المجاز ـ من الزاوية التي سجلناها ـ فهو بعيد عن محور المسرحية الأصيل الذي تصدر عنه.

ب- الجناس وجدل التشابه والاختلاف

قد يُستغرب أن يكون الدرس الصوتي للغة النص واحدا من مجالات الاهتمام في هذه الدراسة، الغالب على تلقيه العين القارئة لا الأذن السامعة.

ذلك أن الكتابة "تقدم نصاً صامتاً لا غير، على الرغم من وجود كتابات ناطقة، إلا أننا في الواقع نستنطق هذه الكتابات ونسيقها ضمن أسيقة معينة، وهكذا تسلب السامع القدرة على السفر على أجنحة الخيال لتصور المعاني واستوضاح ما هو مكتوب"[٥]

ويظل على الرغم من ذلك للإيقاع الصوتي المسموع - باعتباره مظهرا للشفاهية- أهميته ؛ فرغم معرفتنا للكتابة، وممارستنا لها، فإننا لم نستطع التخلص من الشفوية، فهي شيء متجذر فينا، هذه الشفوية التي تتجسد في المخبر لا في المظهر، أي في التفكير طوراً، وفي السلوك طورا آخر، وذلك على الرغم من التعلم والتبحر في أصول المعرفة بحكم الوراثة الشفوية التي تظل عالقة بالشخص كالطبيعة اللازبة [٦]

ويهيمن إدراك العلاقات القائمة بين الدوال على انتباه المتلقي إلى وجود الجناس في النص ؛ تمهيدا لفطنته إلى الدور الدلالي الذي نهض به ؛فالدال لا يحمل دلالته في ذاته إنما منبع الدلالة هي تلك التقابلات الثنائية التي تتم على مستوى الرصيد اللغوي.

يقول الدكتور عبد السلام المسدي: "اللغة هي مجموعة من العلاقات الثنائية القائمة بين جملة العلامات المكونة لرصيد اللغة ذاتها، وعندئذ نستسيغ أيضاً ما دأب عليه اللسانيون من تعريف العلامة بأنها تشكل لا يستمد قيمته ولا دلالته من ذاته، وإنما يستمدهما من طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين سائر العلامات الأخرى"[٧].

"وللظاهرة وجه آخر من التعليل مبناه على ما ذهب إليه سوسير من التصوير التركيبي للغات من حيث هي نظام تتضامن فيه سائر الأطراف،وينشأ من مقتضاه ما سماه القيمة اللغوية التي لا تتم معها للفظ وظيفته إلا إذا استظهر بغيره،فقيمة كل وحدة إنما تقررها وتحددها الوحدات الأخرى في النظام "[٨]

الجناس يرتكز على مزيج فريد من التشابه والتغاير في مفارقة جدلية ثرية دلاليا بقدر ثرائها الصوتي أو تزيد؛ ومناط الفطنة إلى تأثيرها راجع إلى وقعها الجمالي على المتلقي؛ إذ يستوقفه التشابه الصوتي بين المفردتيْن الواقع بينهما الجناس مما يوجد عنده تساؤلا عما إذا كان هذا التشابه في نطاق الصوت قد امتد عبر آفاق الدلالة ليلوح هناك تشابه موازٍ؛ أم أن هذا التشابه الصوتي يخفي وراءه ما يخفي من تعارض دلالي.

ظاهرة الجناس ظاهرة صوت دلالية يتمثل المتلقون دورها عبر الوقع على الآذان انتقالا إلى إدراك الدلالة في الأذهان.

وقد يكون في هذه السمة الصوتية ما يدفع إلى الوقوف على دلالة السياق الجزئي. نجد ذلك في الجمع بين المعرفة والاعتراف في الحوار بين الرجل والمتهم.

المتهم: لكني جئت هنا كي أعرف لا كي أعترف

فالجمع بين هاتين المفردتين: "أعرف"، "أعترف" قد كشف حركة السياق بين مجاليْن: المعرفة التي يبغيها الرجل ـ وقد صار دون أن يدري متهما ـ ونيةممثل الادعاء!

وتتزايد قدرة الجناس على البلورة والتكثيف عبر "دعابة" النص للمتلقي وقد جمع بين الثقافة والسقافة:

القاضي: هل أنت "مسقف" ؟

المتهم : لا، بل أبغي أن أتثقف

القاضي: لا فرق. الآن عرفنا

عضو اليسار: (يميل فيهمس كلمات في أذن القاضي)

القاضي: (لعضو اليسار): "يتسقف": يعني يتوارى في الأمكنة السقوفة، يلغو في الأوضاع ، يهمس حتى لا تسمعه الجدران.

يستخلص المتلقي من الجمع بين الثقافة والسقافة دلالات شتى تسهم جميعها في البلورة والتكثيف.

فالجناس كاشف عن درجة انتباه القاضي المحدود لكلام المتهم. فجعلته يسمع الثقافة سقافة! وهو كاشف عن جهل ومكابرة؛ إذ ادعى أن خطأه كان مقصودا فالتمس فيه معنى. ويكشف هذا المعنى عن نية مبيتة ـ كنية ممثل الادعاء ـ لتلفيق الاتهامات! وهكذا آلت ثقافة الرجل إلى توار مريب في أماكن مغطاة بغرض الحديث الخفي عن الأوضاع !

ورغبة القاضي في إحكام الاتهام يبوح بها جناس بين التحقيق الذي أضرب عنه إلى تدقيق. يقول القاضي معلقا على كلام المدعي:

القاضي: هذا أمر شائك

يحتاج إلى تحقيق، بل تدقيق

ج- التضاد ولقاء الأطراف المتجادلة

من الظواهر البارزة في المستوى الدلالي من مستويات لغة النص: التضاد الذي يشهد تلقيه فاعلية إيجابية من المتلقي وقد تحرك من طرف دلالي إلى طرف دلالي نقيض. مما يعني حركة ذهنية عبر مدى متسع من الدلالة.

و"الأشياء قد تتداعى إلى الفكر بأضدادها أكثر مما تتداعى بأشباهها؛ واستغلال المؤلف لهذه الحقيقة هو جزء من نظرته العامة إلى الكون والوجود وفلسفته في الحياة "[9]

حيث يدخل في تكوين بنية النص جنبا إلى جنب مع معطيات ومفاهيم معاصرة، وهي الثنائيات والمفارقة، وكل ما يفهم من التناقض والتضاد[10]

و يرتبط الطباق بلغة الإبداع: " ارتباطا حميما من حيث تميزه بالتعبير وقدرته على الإيحاء وإثارة الانفعال وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين[11]

إن الاعتقاد بضرورة إحداث تقابلات بين مجموع الألفاظ المتماثلة أو المتباينة، يعكس حقيقة العملية الدلالية التي تتم في مستوى ذهني معقد، إذ التقاط دلالة صيغة ما يتم بعد سلسلة من التقابلات الذهنية التي يقوم بها السامع، ولذلك ذهب سوسير أن إنتاج دلالة

صيغة ما يتم بواسطة عملية التقابل بينهما وبين صيغ أخرى بإحدى العلاقات التي حددها اللغويون، بما يجعل موضوع البحث، ليس العلامات الفردية المنعزلة، بل أن تدرس (العلاقات) القائمة بين هذه العلامات، لأن (اللغة) ليست كتلة من الوقائع المنفصلة، وإنما هي (منظومة) مغلقة على نفسها، وظيفة كل عنصر فيها تتوقف على موقعه ضمن المجموع..

يقول كولردج: "ولا يتضمن معنى اللفظة في رأيي مجرد الموضوع الذي يقابلها، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التي تبعثها اللفظة في أذهاننا فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب، وإنما تجعلها أيضاً تنقل شخصية المتكلم الذي يعرض الموضوع ونواياه."[١٢]

ولعل هذه الحركة هي التي دفعت القدماء إلى ربط التضاد بالمعرفة والكشف فقالوا: بضدها تعرف الأشياء. والتمسوا ـ بالإضافة إلى ذلك ـ بعدا جماليا يتراءى هذا الكشف عبره؛ فقالوا: إن الضد يبرز حسنه الضدُّ !

ومن المتوقع أن يكون لهذه الظاهرة الدلالية جاذبيتها في نص كان صدوره عن تفاعل الأطراف المتعارضة تفاعلا جدليا لافتا.

يظهر ذلك من لدن منبع النص حيث حديث الرجل القادم من عمق ضبابي للمسرح إلى الناس؛ فقد جاء فيه

ما جئت هنا كي أضحككم

لا تخشوا شيئا، فأنا ما جئت كذلك كيما أبكيكم

فمع انتفاء غاية الإضحاك وكذلك غاية الإبكاء تتضاعف حيرة المتلقي حول علة المجيئ وتتزايد حدة تساؤلاته حول هدف الرجل.

ومعلوم أن من أمارات براعة البدء لأي نص قدرته على التواصل مع متلقيه تواصلا مؤسسا على الإدهاش وإثارة تساؤلات تكون إجابتها منوطة بالتمثل الواعي للنص كله.

وتحيل ثنائية المعرفة وعدم المعرفة إلى ثنائية العزلة والاندماج التي ربما تمثل واحدة من مقولات العمل كله:

المتهم: ....

يبدو لي أن الناس هنا قد عرفوا أشياء كثيرة

لم يعرفها ذاك الرجل القابع خلف الجدران

وقد تنحصر الدلالة في نطاق السياق الجزئي المحدود كشفا عن انفعال الشخصية المسيطر على هذا السياق كما نجد في حيرة المتهم وهو عاجز عن تحديد موقف ممثل الادعاء.

المتهم: لكنك لا تعرفه .. أم أنك تعرفه ؟

وثمة مدى الذي لاح عبره التضاد فكان بين صور ومشاهد لا بين مفردات وعبارات؛ يدين الادعاء اتجاها يمثله المتهم. إدانة يبدو أنها قد صدرت عن استنكار حاد.

المدعي: ... له أنصار في بلدان أخرى

في الشرق وفي الغرب

لا يعجبهم عجب

إن قيل لهم: السير على الجهة اليمنى

ساروا في الجهة اليسرى

إن قيل لهم: الافريز الشارع لم يجعل إلا للسير عليه
ناموا فوق الافريز
إن قيل لهم: الحب يمارس في الحجرات المغلقة الأبواب
فتحوا الأبواب وخرجوا للشارع
إن قيل لهم. لبس الأحذية حضارة
خلعوا الأحذية وساروا في الطرقات عراة

يتجاوز مدى التضاد انحصارا في نطاق المفردات؛ فلا يكون في مجرد الجمع بين الشرق والغرب وإن دل على كثرة الأنصار، ولا يكون في مجرد الجمع بين اليمنى واليسرى وإن دل على تحديد مكاني تتحدد الصورة في إطاره. التضاد هنا يمتد ويتسع مجاوزا نطاق المفردات إلى آفاق الصور. التي أخذت تتجاور ملحة على إبراز ديدن هؤلاء الأنصار المنتشرين عبر بلدان الشرق والغرب من المخالفة من أجل المخالفة والولع بالتميز عبر تحدي القوانين.

يطلعنا هذا الشكل من التضاد على مظهر من مظاهر التعبير في "المسرح" "الشعري" الذي يؤثر تجاوز اللغة العادية المألوفة لأنه شعر. ويصون أهدافه السردية ـ إن جاز التعبير ـ عن التحليق في أجواء الخيال الشعري لأنه مسرح فيعبر بالصورة هذا التعبير الحي المستمد من دنيا الناس المشرب شيئا من وهج الشعر وتأنق صياغته عبر سمته التقابلي.

د- الطي والجدل بين الحذف التركيبي والذكر السياقي

ثمة مواضع من المسرحية شهدت ـ بلغة الدرس التركيبي ـ حذفا؛ حيث خلت بعض التراكيب من بعض مكوناتها. ويحدث هذا الإسقاط لبعض المكونات تأثيره اللافت على المتلقي الذي يشرع في تعويض هذا النقص وتقدير المخزون اعتمادا على تواصله مع مسار الدلالة في السياق. وما ينبث فيه من قرائن تحدد هذا المحذوف تحديدا.

وعلى ذلك لا يكون الحذف نفيا مطلقا للمحذوف واستبعادا نهائيا له، ولا يكون تقديره تسوية للصنعة النحوية وخضوعا للصورة الشكلية لصوغ العبارة فالتقدير يؤول إلى ما يحصله المتلقي من دلالة في السياق الذي شهد حذفا.

يتضح لنا ذلك حين نجد السياق يوجه إلى دلالة الجنون دون أن ينص عليها ليكون وقوف المتلقي عليها مظهرا لوعيه مسار الحوار الجامع بين المتهم والرجل ممثل الادعاء.

المتهم : لا يبقى إلا أنك كنت تحدث نفسك
الرجل: (مستنكرا) نفسي ؟ أو تحسب أني ...
المتهم: (مسرعا) عفوًا، لكن الإنسان إذا ما فاض الهم بقلبه راح يحدث نفسه.

لقد وقع الحذف في مكون جوهري لا ينعقد التركيب محققا إفادته بدونه إلا أن ثقة المؤلف بقرائن السياق وتنامي إيقاع الحوار جعلته مطمئنا إلى تقدير المتلقي له؛ فما سكت عنه التركيب باح به السياق.

وقد يضحى التركيب بهذا الركن وفاء لغاية السياق التي تسد مسده في إدراك المتلقي لمعنى هذا التركيب.

فمع تصاعد الحوار المشار إليه واحتدامه نشهد هذا الحذف

المتهم: هذا حق لكني ...
الرجل: أنت إذن قد جئت هنا كيما تتسل إلى هذا الحشد من الناس.
المتهم: هذا حق لكني ...
الرجل: تتودد في رفق حتى تقتنص الأفكار الخبوءة
المتهم: هذا حق لكني ...
...
الرجل: أو لم تذكر أنك جئت كي تعرفني، كي تعرفنا
المتهم: حقا، لكن ...

تخلو الجملة من الخبر ويعجز المتلقي عن تقدير لفظ بعينه خبرا. ويعوض السياق هذا النقص، إذ تبرز دلالة المقاطعة والرغبة المسيطرة في الحجر على الآراء من جانب ممثل الادعاء والحيرة من جانب المتهم.

وقد يرد الحذف تذكيرا بلازمة أسلوبية في النص. وإلحاحا على دلالة تكرارها.

القاضي : لكنا نتعاون حتى يجد الحق إلى النور طريقه،
حتى ...
المتهم : (مكملا في سخرية): تجري سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة

فقد وردت هذه الصورة المركبة على لسان القاضي وعضوي اليمين واليسار أكثر من مرة. ويرد إكمال المتهم الساخر لها لا للتذكير بها وحسب بل لإبراز خوائها من دلالة محددة تدفع مسار المحاكمة خطوات للأمام.

ويهيب المؤلف باختصار الحذف للتذكير بمحادثة بين المتهم والرجل القابع خلف الجدران وقد نبعت منها أحداث المسرحية كلها. وقد اقتصر السياق على ذكر العبارة الأخيرة منها حاذقا سائر ما ورد فيها من عبارات. فجاء المذكور تذكيرا بسائر المحذوف.

"وعلى عيني أنا نفترق الآن
لكن لابد"

وفي بعض مواضع النص يرد الحذف حفزا لدور إيجابي مبتغى ينهض به المتلقي حين يخفت صوت الشخصية فلا يُسْمع. وتبوح دلالة السياق بالمذكور في تلك النجوى.

القاضي : ...
أحرزت بذلك ثورة
عشرة ألاف مجلد
معناها ألف جنيه
(ثم مستدركا في تلجلج)
أعني تربو في الثمن على عشرة آلاف جنيه
عضو اليسار: (يميل فيهمس في أذن القاضي)
القاضي: (لعضو اليسار وكأن المتهم لا يسمع) لا، تجار الكتب المرجوعة لم يرضوا
قالوا: لا تدفع فيها أكثر من ألف جنيه.

فالهمس الدائر بين القاضي وعضو اليسار باحث به عبارته التي قالها وقد استخفى من المتهم.

(٥)جدل السطح والأعماق

أما السطح فهو الدلالة المباشرة. والأعماق أعماق النص المتجهة إلى أفق الرمز الدافعة دفعا إلى التأويل.

يقول هولب: "ولكن ربما كان أهم نشاط يقوم به القرّاء يتعلّق باستبعاد العناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المؤطرة في النصّ أو بملئها. [١٣] "

ويتم ذلك– وفقا لما يري انجاردن-من خلال الخبرات الشخصية والأحوال المزاجية والمهارة وحدّة الذهن، ومن خلال إعمال خيالهم "ذلك لأن ملء الفراغات بأشياء محددة يتطلّب قوة إبداعية. [١٤] ".

وقد بدأت المسرحية بداية تشعرك أنها تشير إلى "حلول مزعج" للرجل ـ الذي سيصير متهما فيما بعد ـ في الدنيا حيث الناس مفارقا رجلا حرص النص حرصا مطردا على إخفائه فلم يبد إلا في صورة صوت خلف الكواليس ! يحوز المعرفة. ويحدد متى يهبها وهو الذي "منح" المتهم لسانه وأذنيه.

لكن الرجل القابع خلف الجدران
لم يمنحني غير لسان واحد
فعجبت له، إذ كان قديما قد ركب في رأسي أذنين
لم يمهلني حتى أسأله إذ ذاك السر
بل أخبرني أن لذلك حكمة
هي أن أسمع أكثر مما أتكلم
ولد حذرني أكثر من مرة
من أن تتملكني شهوة أن أتكلم

لم يتأسس النص على هذه القدرة المطلقة التي لا تنحصر في الإخبار والتحذير بل تتجاوزها إلى الخلق والتشكيل. كما لم يتأسس على رحلة الإنسان عبر الدنيا في سبيل اكتساب المعرفة حسبما أوحي صدر المسرحية. بل خضع الرمز لتداعي الجوار ! فتسرب إلى وجهة أخرى وهي قضية الظلم على تقليديتها. ولو مضت المحاكمة مؤسسة على طموح "الإنسان" إلى المعرفة، وتخير لها الكاتب من أحداث التاريخ ما يخدم هذا البعد الفكري لأصبح النص أقوى إحكاما.

المتهم : ...

ألححت علي أن أعرف منه من أمي وأبي
كان يسوف، ويذكرني أني غض حتى أفهم

ومن عجب أن النضج لم يؤد إلى هذه المعرفة المبتغاة ! وكأن وقت التعرف والانكشاف مفض بالضرورة إلى فراق !

لكني حين بلغت النضج وصار الأمر يؤرقني حقا ناداني ذات صباح ـ والبسمة في شفتيه كانت مرة ـ قال

صوت رجل: (من خلف الكواليس):

...

الدنيا واسعة والعالم رحب

والناس هنالك ينتظرون

وعلى عيني أن نفترق الآن

لكن لابد

وعلى هذه الدنيا وناسها ينصب الحوار:

القاضي: وبماذا أخبرك الناس ؟

المتهم : لم يتوقف أحد كي يخبرني

فمضيت أسير على غير هدى

ما يقرب من ألف سنة !

المدعي: ألف سنة ؟! كذب ! بهتان !

أرأيتم كيف يداور في أقواله ؟

ويمضي النص وتظل بدايته متسقة مع هذا الوجه التأويلي إلى أن "عدوي" عبثية المحاكمة قد أصابت هذا التأويل لتحل محله إشكالية البحث عن العدل الضائع عبر رمز فرعوني (المرأة الهرمة الصلبة ذات عربة اليد الصغيرة عليها أوان فخارية وتماثيل قديمة وبجانب منها خبز مصري وبصل أخضر)، لكن هذا البعد التاريخي لا يمضي معه النص لينميه ويصدر الأحداث عنه ويفجر القضايا مفيدا منه بل يتجه صوب التاريخ الإسلامي منتقيا رمزين إسلاميين (أبا ذر، وسعيد بن جبير) .

ومع هذا الحشد من الرموز والتنوع في الأبعاد التاريخية قد يصح استقاء دلالة بعينها وهي إيماء النص إلى عموم قضاياه عموما يتجاوز الانحصار في حقبة تاريخية دون أخرى؛ فقضايا النص قضايا "إنسانية" تتجاوز الارتباط المباشر ببعد لا تتجاوزه.

و يرتبط النص بالواقع المعيش الذي تقتني فيه الكتب للثقافة، ويوجد فيه باعة للكتب المرجوعة. ذلك الواقع الذي تجول المتهم فيه في قصر النيل وقصر الدوبارة وحدثنا عن السائرين يبصقون في الطرقات ويحادثون أنفسهم وعن الواقفين أمام الفترينات، عن المرأة الحسناء راكبة السيارة مرتدية سروالا من خز هفهاف !

وفيه حوار مجلس القضاء وما سبقه من نجوى المتهم ذاته بتساؤلاته الحائرة.

ويتحقق التفاعل بين اللحظة الراهنة المستدعية والقصة التاريخية المستدعاة في تساؤلات القاضي الحائر الساخر عن علة سرد المتهم ما سرد من أحداث التاريخ.

(تطفأ أنوار المسرح ولا يبقى مضاء سوى المقدمة ـ وفي أثناء المونولوج التالي يجري تغيير المنظر).

القاضي: (في سخرية وتجاهل) ما هذا يا سيد ؟

وخضوع النص لهذين القطبين فجر قدراته على الرمز الذي بدا في بعض الأحيان وكأنه هدف مقصود لذاته. فلم يتح له النمو والاكتمال. بدا النص في بعض مقاطعه وكأنه منشغل بحشد رموز في اتجاهات شتى دون أن يصدر عن رمز جوهري يضمن له مزيدا من الترابط والإحكام. يحرص المبدع على مناوشة الرمز الواحد والعبث به .

البطولة في نص محاكمة رجل مجهول لتساؤلات التأويل التي بدت أحيانا ذات سلطان قاهر خضع له إحكام البناء واتساق النسق !

وبعد

فقد كانت هذه السطور محاولة لقراءة المسرحية. وهي محاولة لا نزعم فيها استقصاء في رصد الظواهر، ولا يقينا في استخلاص النتائج. غاية ما نرجوه أن تحفز ـ ربما لقصورها ـ آراء أخرى أصوب ودراسات تالية أشمل ...

الهوامش:

(١) انظر بلاغة السرد الدكتور محمد عبد المطلب ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠.

(٢) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي : الدكتور محمد فكري الجزار ـ الهيئة العامة للكتاب ٦٨.

(٣) بلاغة السرد: ١٧-١٨.

(٤) نظرية اللغة الأدبية النظرية الأدبية المعاصرة:رامان سلدر ترجمة الدكتور جابر عصفور- الهيئة العامة لقصور الثقافة١٣٦.

(٥) عبد الملك مرتاض،القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي ٣٥-٣٦ مجلة تجليات الحداثة العدد الرابع ١٩٩٦ جامعة وهران .

(٦) عبد الملك مرتاض، مدخل إلى النظرية الثقافية الشفوية ١١، مجلة التراث الشعبي، بغداد ١٩٩٢.

(٧) اللسانيات وأسسها المعرفية، ص٣٠.

(٨)التركيب اللغوي للأدب دار المريخ الرياض ٩٢.

(٩) انظر الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه دار الفكر بيروت٢/ ٧٥٤.

(١٠) الشعر ولغة التضاد ٨٤.

(١١) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ٦٩.

(١٢) محمد مصطفى بدوي: كولردج، ص٩٧.

(١٣) نظرية التلقي ٩١.

(١٤) نفسه، ٩٢.



ببليوجرافيا

عز الدين إسماعيل

(١٩٢٩ـ ٢٠٠٧)

عبد الناصر حسن

ـ الاسم الكامل : عز الدين إسماعيل عبد الغني السنديوني .

ـ تاريخ الميلاد : ٢٩ /١/١٩٢٩م .

أولا ـ المؤهلات العلمية

١ – حصل على درجة ليسانس الآداب الممتازة بتقدير ممتاز (مايو١٩٥١)، من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليا).

٢ – حصل على درجة الماجستير فى الآداب بتقدير ممتاز، من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس (أكتوبر) ١٩٥٤، في موضوع: (الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة) تحت إشراف د.مهدي علام.

٣ – حصل على الدكتوراه في الأدب العربي من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس، مع مرتبة الشرف الأولى (نوفمبر ١٩٥٩) في موضوع : (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر) تحت إشراف د.مهدي علام

٤ـ أستاذ مساعد (١٩٦٦).

٥ـ الأستاذية في الأدب والنقد (١٩٧٢).

ثانيا ـ الوظائف التي شغلها

١ـ عُين معيدا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس ابتداءً من عام ١٩٥١.

٢ـ عين مدرسا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس ابتداءً من عام ١٩٥٩.

٣ـ رقي إلى درجة أستاذ مساعد، ومن ثم تعيينه في هذه الدرجة من عام ١٩٦٦.

٤ـ أصبح أستاذا في الأدب والنقد منذ عام ١٩٧٢ ، وحتى وفاته عام ٢٠٠٦.

٥ـ شغل منصب رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس (١٩٧٢).

٦ـ شغل منصب وكيل كلية الآداب لشئون التعليم (١٩٧٢).

٧- شغل منصب وكيل كلية الآداب لشئون الدراسات العليا (١٩٧٧).

٨- شغل منصب عميد كلية الآداب (١٩٨٠).

٩- مدير المركز الثقافي العربي في مدينة بون بألمانيا الغربية (١٩٦٤ - ١٩٦٥).

١٠- شغل منصب رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٢ - ١٩٨٥).

١١- شغل منصب أمين عام المجلس الأعلى للثقافة في مصر (١٩٨٤).

١٢- مقرر لجنة الدراسات الأدبية واللغوية .

١٣- عضو المجالس القومية المتخصصة .

١٤- شغل منصب رئيس أكاديمية الفنون (١٩٨٥ - ١٩٨٩).

١٥- عمل أستاذا متفرغا في قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة عين شمس (١٩٨٩ - ٢٠٠٦).

ثالثا - الإعارات والزيارات الأكاديمية

١- التدريس بكلية الآداب (قسم اللغة العربية) جامعة أم درمان الإسلامية(١٩٦٦ - ١٩٦٩).

٢- التدريس بكلية الآداب (قسم اللغة العربية) جامعة بيروت العربية (١٩٧٤ - ١٩٧٥).

٣- التدريس بكلية الآداب (قسم اللغة العربية) جامعة محمد الخامس بالمغرب (١٩٧٥ - ١٩٧٦).

٤- التدريس بكلية الآداب (قسم اللغة العربية) جامعة الملك سعود (١٩٧٦ - ١٩٧٧).

٥- زيارات علمية قصيرة لإلقاء محاضرات على طلبة الدراسات العليا، ومحاضرات عامة، ولمناقشة بعض رسائل الماجستير والدكتوراه، والإسهام بالأبحاث في الندوات والمؤتمرات في كل من اليمن والأردن والعراق والإمارات العربية والكويت وتونس وألمانيا والبحرين.

رابعا - إنشاء المجلات وتأسيس المعارض وتنظيم المؤتمرات

١- تأسيس مجلة "فصول" الدورية المتخصصة في النقد الأدبي (١٩٨٠) ورئاسة تحريرها حتى ١٩٩١ .

٢- تأسيس مجلة "إبداع" (١٩٨٣).

٣- تأسيس مجلة " عالم الكتاب" (١٩٨٤).

٤- تأسيس مجلة "القاهرة " (١٩٨٥).

٥- تأسيس المعرض الدولي لكتاب الطفل بالقاهرة (١٩٨٤).

٦- تأسيس المعرض الدائم للكتاب (في الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤).

٧- إدخال نظام المكتبة العامة المحمولة إلى مناطق القاهرة الكبرى النائية .

٨- تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي(١٩٨٨) ورئاسة مجلس إدارتها حتى (٢٠٠٦).

٩- تنظيم المؤتمر العربي الدولي الأول للنقد الأدبي في القاهرة (أكتوبر ١٩٩٧) والإشراف على أعماله، وإصدار طبعة محررة لمنجزاته العلمية فيما يقرب من ١٢٠٠ صفحة.

١٠- تنظيم المؤتمر العربي الدولي الثاني للنقد الأدبي في القاهرة (نوفمير ٢٠٠٠).

١١- تنظيم المؤتمر العربي الدولي الثالث للنقد الأدبي في القاهرة (ديسمبر٢٠٠٣).

١٢- تنظيم المؤتمر العربي الدولي الرابع للنقد الأدبي في القاهرة (نوفمير ٢٠٠٦).

خامسا - العضوية العاملة في التجمعات الأدبية والثقافية

١- عضو جماعة الأمناء (١٩٥١ - ١٩٦٥).

٢- عضو الجمعية الأدبية المصرية (١٩٥٤ - ١٩٧١).

٣- عضو الجمعية الدولية لدراسة السرديات الشعبية (١٩٨٠ - ٢٠٠٦).

٤- عضو ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي(١٩٨٨ - ٢٠٠٦).

٥- عضو أتيليه القاهرة الفني والثقافي(١٩٩١ - ٢٠٠٦).

٦- عضو جمعية محبي الفنون الجميلة (١٩٨٩ - ٢٠٠٦).

٧- عضو نادي الجزيرة الاجتماعي والرياضي (١٩٧٠ - ٢٠٠٦).

٨- عضو اتحاد الكتاب المصري .

٩- عضو المجمع اللغوي في دمشق .

١٠- عضو المجالس القومية المتخصصة.

سادسا - المؤلفات والأبحاث والمقالات والأحاديث

(أ) كتب أساسية في الدراسات النقدية والأدبية:

١- الأدب وفنونه (دار الفكر العربي ط٧ القاهرة ١٩٧٨).

٢- الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة (دار الفكر العربي سنة القاهرة ١٩٥٥).

٣- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دار الفكر العربي سنة ١٩٨٠).

٤- التفسير النفسي للأدب (دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٣).

٥- الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية (دار الفكر ط٣ القاهرة ١٩٧٨).

٦- الشعر المعاصر في اليمن (دار العودة، بيروت ١٩٨٦).

٧- الشعر القومي في السودان (الطبعة الأولى ١٩٦٩).

٨- في الشعر العباسي: الرؤية والفن (دار المعارف ط ٢ القاهرة ١٩٨٢).

٩- الفن والإنسان (دار القلم بيروت ١٩٧٤).

١٠- المكونات الأولى للثقافة العربية (أبوللو للنشر والتوزيع ط٦ ١٩٩٠).

١١- روح العصر: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة.

(دار الرائد العربي، بيروت ط١ ١٩٧٢).

١٢ـ نصوص قرآنية في النفس الإنسانية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء (ط ١٩٧٦).

١٣ـ المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي (دار المعارف ط٢ القاهرة ١٩٨٠).

١٤ـ عشرون يوما في النوبة (دار التحرير، ط١ ١٩٦٥).

١٥ـ الشعر في إطاز العصر الثوري (الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦).

١٦ـ آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر (دار غريب، القاهرة ٢٠٠٣).

١٧ـ جماليات السؤال والجواب (سلسلة كراسات نقدية دار الفكر العربي القاهرة ط ٢٠٠٥).

١٨ـ المسرح الشعري عند باكثير (سلسلة كراسات نقدية دار الفكر العربي القاهرة ط ٢٠٠٥).

١٩ـ كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي (سلسلة كراسات نقدية دار الفكر العربي القاهرة ط ٢٠٠٦).

٢٠ ـ القصص الشعبي في السودان (الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧١).

٢١ـ آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر (النادي الأدبي الثقافي بجدة ٢٠٠٣).

٢٢ـ كل الطرق تؤدي الشعر (دار الفيصل الثقافية ٢٠٠٦).

ـ كتب أو دواوين قدم لها :

٢٣ـ سهير القلماوي وآخرون، قصص من مصر، دار المعرفة ط١، القاهرة ١٩٥٨ .

٢٤ـ صلاح عبد الصبور، نبض الفكر، دار المريخ ط٢، الرياض ١٩٨٢ .

٢٥ـ أبو القاسم الشابي، ديوان شعر، بيروت، دار العودة ١٩٨٨.

٢٦ـ محمود أمين العالم وآخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٨ .

٢٧ـ حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقضية الأطلال في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي ط١، القاهرة ١٩٨٨م.

ـ كتب لم يستدل علي مكان نشرها:

٢٨ـ الروائع من الأدب العربي .

٢٩ـ الزبير باشا ودوره في السودان في عصر الحكم المصري .

٣٠ـ مداخل لقراءة الشعر في التراث العربي .

٣١ـ اللغة العربية ومداخل برنامج دراسي لطلبة الجامعة للتعليم من بعد (بالاشتراك مع آخرين) جامعة بيروت.

٣٢ـ كتاب البلاغة والنقد (بالاشتراك مع آخرين) جامعة بيروت.

٣٣ـ مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي (مع آخرين).

٣٤ـ حي بن يقظان وروبنسن كروزو، دراسة مقارنة (مع آخرين).

(ب) كتب مترجمة :

١ـ "رحلة إلى الهند" للروائي الإنجليزي آي إي فورستر (مشروع الألف كتاب).

٢ـ "السفينة ديربنت" للروائي الطاجيكي يوري كريموف (دار الشروق).

٣ـ "مقدمة في نظرية التلقي"تأليف روبرت هولب (إصدار النادي الأدبي في جدة ١٩٩٤).

٤ـ "نظريات الخطاب: مقدمة نقدية"بقلم ديانا مكدونيل (المكتبة الأكاديمية ـ القاهرة٢٠٠٢).

٥ـ "فردينانـد دي سوسـير" (دراسـة في نـشأة الألـسنية وعلـم العلامـات وتطورهـا في الفكـر الحديث).

بقلم جوناثان كلر (المكتبة الأكاديمية ـ القاهرة٢٠٠٠).

(ج) مقالات في المجلات والدوريات العلمية :

ـ أسلوب الجدل في القرآن: الأزهر/ مج ٢٢/القاهرة /١٩٥٠/ ص ١٨٤ ـ ١٨٩ .

ـ أسلوب التمثيل في القرآن الكريم: الأزهر/مج٢٢/القاهرة /١٩٥١ص٩١ ـ ٩٤ .

ـ العربية بين الجزر والمد: الأزهر/ع٢/القاهرة/أكتوبر١٩٥٢ ص١٨٨ ـ ١٩٢ .

ـ الخصومات الأدبية وأثرها في النقد: الأزهر/ع٥/القاهرة/يناير١٩٥٣/ص٦١٩ ـ ٦٢٣ .

ـ منهج البغدادي في خزانة الأدب : الأزهر/ع١/القاهرة/سبتمبر١٩٥٣/ص٥٤ ـ ٥٨ .

ـ من مشكلات أدبنا القديم : الأزهر/ع٢/أكتوبر١٩٥٣/ص٢٠٢ ـ ٢٠٧ .

ـ المغرب في حلي المغرب لابن سعيد: الأزهر/ع٣/نوفمبر١٩٥٣ .

ـ جمال الأسلوب القرآني: الأزهر/ع٥/القاهرة/يناير١٩٥٤ /ص٥٤٥ ـ ٥٥٠ .

ـ التكرار في الكلام: الأزهر/ع٦/القاهرة/فبراير ١٩٥٤/ص٧٣٥ ـ ٧٣٨ .

ـ حيوية الأدب : الأزهر/ع٨/القاهرة/أبريل١٩٥٤/ ص٩٤٠ ـ ٩٤٣ .

ـ أزمة الثقافة في مصر: الأزهر/ع١٠/القاهرة/يونيو١٩٥٤ /ص١١٥٠ ـ ١١٥٣ .

ـ تذوق الأدب: الأزهر/ع٢/القاهرة/ سبتمبر ١٩٥٤/ص٩٦ ـ ٩٩ .

ـ نظام التوازن: الأزهر/ع٦،٥ /القاهرة/نوفمبر ١٩٥٤ /ص٣٣٠ ـ ٣٣٣ .

ـ القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر: الآداب ع١ /بيروت/يناير١٩٥٥/ص١٠٦ ـ ١٠٩ .

ـ التاريخ السياسي للدول العربية: الأزهر/ع٦/القاهرة/يناير١٩٥٧ /ص٥٥٦ ـ ٥٦٠ .

ـ الخطر اليهودي: الأزهر/ع٤/القاهرة/ربيع الثاني١٣٧١ه/ص٣٤١ ـ ٣٤٤ .

ـ أضواء على بعض القضايا الأدبية المعاصرة: المجلة/ العدد٣/القاهرة/مارس١٩٥٧ ص١١١ ـ ١١٨ .

ـ النزعة التشكيلية في الشعر الجديد: دراسة جمالية/المجلة/العدد٣٢/القاهرة/أغسطس ١٩٥٩ ص٣٩ ـ ٥٢ .

ـ تشكيل الصورة الشعرية: المجلة/ع٣٤/القاهرة/أكتوبر١٩٥٩ /ص٨١ ـ ٨٩ .

ـ صور من الشعر الجديد تحليل ودراسة /ع٤٠/ القاهرة/ أبريل ١٩٦٠/ص٨٢ ـ ٩٤ .

ـ الدراما بين الحقيقة والفكرة: المجلة/ع٤٢/القاهرة/يونيو ١٩٦٠/ص٧٠ ـ ٧٧.

ـ قضية الشعر المعاصر: من قضايا الشعر الجديد/ المجلة/ ع٥٨/ القاهرة/ نوفمبر١٩٦١/ ص٦٨ ـ ٧٢ .

ـ الصورة في الشعر: المجلة/ع٦٩/القاهرة/أكتوبر١٩٦٢/ص١٦ ـ ٢١ .

ـ الاستشراق في ألمانيا: حوليات كلية الآداب بجامعة عين شمس/ع٧/القاهرة ١٩٦٢ ص٢٤٩ ـ ٢٥٤ .

ـ ذات يوم: المجلة/ع٧١/القاهرة/ديسمبر١٩٦٢/ص١٨ ـ ١٩ .

ـ مع أنفاس السحر: الرسالة/ع١٠٣٦/القاهرة /نوفمبر ١٩٦٣/ ص٩ ـ ١٢ .

ـ هاروت وماروت: المجلة /ع٨٥/القاهرة/ يناير١٩٦٤/ص٢٦ ـ ٢٨ .

ـ النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي: مجلة الشعر/ع٢/ القاهرة فبراير١٩٦٤.

ـ الشعر والتأمل: مجلة الكاتب المصري/ع٢/ القاهرة/يوليو١٩٦٤/ص٣١ ـ ٣٥ .

ـ الأسس المعنوية للأدب: مجلة الكتاب العربي/ع٢٦/القاهرة/يوليو١٩٦٦/ص٣١ ـ ٣٧ .

ـ القديم والحديث: يتساندان ولا يتعارضان: العربي/ ع٩٢ / الكويت / يوليو ١٩٦٦/ ص٤٢ ـ ٤٥.

ـ فكرة الالتزام في الفن والأدب: العربي/ع٩٥/الكويت/أكتوبر١٩٦٦/ص١٣٢ ـ ١٣٥.

ـ نظرية الأدب الماركسية بين التحول والتكيف: مجلة البحوث والدراسات العربية/ع٢٦ / القاهرة ديسمبر١٩٦٦/ص٧٧ ـ ١٠٩ .

ـ الأسس العامة لنقد أدب المقاومة العربية: الآداب/ع٣/ بيروت/مارس١٩٦٩/ص١٧ ـ ١٨ .

ـ الشعر المعاصر والتراث العربي: الآداب/ع٣/بيروت/مارس ١٩٦٩ /ص٢٢ ـ ٢٤ .

ـ طه حسين ودراسة الأدب العربي: قضايا عربية/ع١/بيروت/يناير١٩٨٠/ص١٠١ ـ ١٢٤ .

ـ توظيف التراث في المسرح: فصول/م١/ع١/القاهرة/أكتوبر١٩٨٠/ص١٦٦ ـ ١٩١ .

ـ مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية: فصول/م١/ع٢/القاهرة/يناير١٩٨١/ص١٥ـ ٢٥.

- مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين : فصول/ م١/ ع٤/ القاهرة/ يوليو ١٩٨١/ ص ٤٩ - ٥٩ .

- عاشق الحكمة وحكيم العشق: فصول/م٢/ع١/القاهرة/أكتوبر١٩٨١/ص٣٧ - ٥٠ .

- قراءة في وضعية القصة القصيرة من خلال تصورات كتابها: فصول م٢/ع٤/القاهرة/يوليو ١٩٨٢/ص٣١١ - ٣١٨ .

- إيديولوجيا اللغة : فصول/م٥/ع٤/ج٢/القاهرة/يوليو١٩٨٥/ص٣٧ - ٥٠ .

- في قضايا الشعر العربي المعاصر: المجلة العربية للثقافة/ع١٦/تونس/مارس ١٩٨٩ص ١٢٢ - ١٢٨.

- لقاء: المنهل/ع٤٨٢/س٥٧/م٥٢/جدة/أغسطس ١٩٩٠.

- أنا المتكلم طه حسين: فصول/ع١،٢ /القاهرة /أكتوبر١٩٩٠/ص١١ - ٢٧ .

- جدلية الإبداع والموقف النقدي: فصول/ع١،٢ /القاهرة/يوليو١٩٩١/ص١٣٧- ١٤٨ .

- العولمة وأزمة المصطلح: العربي/ع٤٩٨/الكويت/مايو٢٠٠٠/ص١٦٣ - ١٦٧ .

- منهجية طه حسين في نقد أشعار المتنبي: علامات/ج٤١/م١١/جدة/سبتمبر ٢٠٠١/ ص ٥١ - ٧٠.

هذا بالإضافة إلى سلسلة من الدراسات والمقالات التي نشرت على ما يزيد على خمسين عاما (منذ ١٩٤٨ - ٢٠٠٦) في موضوعات الأدب والنقد الأدبي في المجلات والدوريات في مصر، وفي كثير من بلدان الوطن العربي، يحتاج جمعها وتصنيفها ببليوجرافيًّا إلى جهد خاص. والأحاديث والبرامج الثقافية في إذاعات القاهرة وعمّان والكويت والسعودية واليمن والسودان، فضلا عن الإذاعة البريطانية في لندن. وندوة الشعر العربي والحياة الشعبية مسجلة بقسم السمعيات والبصريات بمكتبة الملك فهد بالرياض برقم ٨٢٣٨٦/ ضمن فعاليات المهرجان الوطني بالرياض.

(د) كتابات إبداعية

١- محاكمة رجل مجهول (مسرحية شعرية، الهيئة العامة للتأليف والنشر١٩٧١).

٢- السلطان الحائر (نص أوبرالي شعري،مكتبة غريب ١٩٨٩).

٣- دمعة للأسى دمعة للفرح (ديوان شعر، مطابع لوتس بالفجالة،ط١،يناير ٢٠٠٠).

٤- هوامش في القلب (ديوان شعر، هيئة قصور الثقافة، أصوات أدبية،٢٠٠٦).

٥- قصائد شعرية متفرقة نشرت في عدد من المجلات الأدبية منذ ١٩٤٨.

٦- مسرحية لم تكتمل بعنوان : "سقوط جلجامش".

(هـ) أنشطة علمية خاصة

بالإضافة إلى إشرافه على عشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه، كان عز الدين إسماعيل أحد الأساتذة المصريين البارزين، ممن تثق بهم الجامعات العربية في تقييم الأعمال العلمية لأساتذتها، ومن ثم ترقيتهم. ومن هذه الجامعات على سبيل المثال: الجامعة الأردنية، جامعة اليرموك، جامعة الكويت، جامعة صنعاء، جامعة بيروت العربية، والجامعات المغربية. كما كانت المجلات العربية المحكمة، تثق في تقييمه النقدي والعلمي؛ لذلك أحالت إليه الكثير من الأبحاث لتحكيمها، ومن هذه المجلات على سبيل المثال: المجلة العربية للعلوم الإنسانية بالكويت، ومجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية بالكويت، وكثير غيرها من المجلات العلمية المحكمة.كذلك شارك عز الدين إسماعيل في تحكيم الجوائز الأدبية في مصر (جوائز المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ،وجائزة مؤسسة أندلسية للأدب).

وشارك خارج مصر في (جائزة الملك فيصل العالمية ،جائزة عبد العزيز سعود البابطين، جائزة العويس الأدبية ،جائزة مؤسسة التقدم العلمي بالكويت.

شارك في تحرير مادة مجلة "فصول" النقدية في أعدادها التي صدرت منذ إنشائها حتى عام ١٩٩١ وكتابة افتتاحيتها .

قام بالتخطيط العلمي لندوة "قراءة جديدة لتراثنا النقدي" التي عقدت في النادي الثقافي بجدة، والمشاركة فيها بدراسة عن "جماليات الالتفات" في التراث النقدي العربي، ثم تحرير سائر الدراسات التي صدرت في مجلدين كبيرين، مع كتابة مقدمة ضافية لهذا الجهد العلمي المشترك.

تاسعًا: الإشراف على الرسائل العلمية:

وقد تخرج على يديه من أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس وغيرهم، أعلام الأدب والنقد من أعضاء هيئة التدريس – ممن أشرف على رسائلهم في الدكتوراه. وقد قمت بحصر رسائل الماجستير والدكتوراه، التي أشرف عليها المرحوم الدكتور عز الدين إسماعيل – وقد تمّ منحها – حتى تاريخ وفاته فقط بكلية الآداب جامعة عين شمس، وهي على النحو الآتي:

أ ـ الحاصلون على درجة الماجستير (من كلية الآداب جامعة عين شمس):

١ – خليل إبراهيم العطية: التعدي واللزوم في اللغة العربية ،مع تحقيق كتاب لأبي حاتم السجستاني ١٩٩٦.

٢ – أحمد محمد جودة : الالتزام في المسرح الشعري في مصر، ١٩٧٤.

٣ – عبد العزيز المقالح: الشعر المعاصر في اليمن ـ أبعاده الموضوعية ومراحل تطوره، ١٩٧٤.

٤ – السيد علي حسن : فكرة الأطلال في الشعر العربي بين الحاضر والماضي، ١٩٧٧

٥ – نجوى إبراهيم فؤاد: مسرح يعقوب صنوع: ١٩٨٠.

٦ – حسن محمود حسن: حي بن يقظان وروبنسون كروز، ١٩٨٠.

٧ – مها شوكت أحمد : الفن القصصي عند طه حسين، ١٩٨١.

٨ – أدهم حمادي النعيمي: قضايا المجتمع في الرواية العراقية المعاصرة، ١٩٨١.
٩ – علي السيد علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ١٩٨٢.
١٠– محمد إبراهيم الطاووسي: الوحدة الفنية في القصيدة العربية بين النقدين القديم والجديد، ١٩٨٢ .
١١ – عبد المنعم عبد العزيز: العناصر الشعبية في كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني، ١٩٨٤ .
١٢ – عزت زكي سيد علي: ملامح من الكوميديا الداكنة في المسرح المعاصر، ١٩٨٥.
١٣ – إبراهيم طاهر محمد: الشعر في مصر في القرن الثامن عشر،١٩٨٦.
١٤ – محمد صديق عمرغيث: البناء الدرامي لشعر لبيد بن ربيعة العامري١٩٩٤.
١٥ – سعاد محمد صالح: الأمثال اليمنية وعلاقتها بالأمثال العربية القديمة، ١٩٩٥.
١٦ – سعيد أحمد محمود: المعارج والتنزلات عند ابن عربي، ١٩٩٦ .
١٧ – حسن محمد محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية المعاصرة في مصر، بحث في نصوص مختارة١٩٩٧ .
١٨ – مصطفى مهدي فرج: تيار الوعي في أدب نجيب محفوظ الروائي، ١٩٩٨ .

ب ـ الحاصلون على درجة الدكتوراه (من كلية الآداب جامعة عين شمس):

١ – حسن محمد محمد علي: المفارقة في النص الروائي، د.ت
٢ـ عطا الله أحمد محمد: النزعة النفسية في منهج العقاد النقدي، ١٩٨٠
٣ – نبيل يوسف صالح حداد: شخصية المثقف في الرواية العربية في مصربعد الحرب العالمية الثانية، ١٩٨٨ .
٤ – عبد القادر عبد الحميد: قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري، ١٩٨٤ .
٥ – فندي هزاع نصر: فكرة الخيال بين الدراسات الفلسفية والبلاغة في التراث العربي، ١٩٨٥.
٦ – تيسير سليم محمد: الالتزام في الرواية العربية المعاصرة من ١٩٤٨ـ ١٩٧٨، (١٩٨٥).
٧ – حسن البنا مصطفى: التحليل البياني للقصيدة الجاهلية: دراسة تطبيقية، ١٩٨٧.
٨ – حسن محمود حسن: أثر الكاتب الألماني برخت في المسرح العربي المعاصر:١٩٨٧.
٩ – عزت زكي سيد على: رمز المرأة في المسرح المصري الحديث والمعاصر،١٩٩٢ .
١٠ – لطفي حسين سليم: الزجل والمجتمع المصري منذ ثورة ١٩١٩إلى ثورة ١٩٥٢، ١٩٩٢.
١١ – مجدي أحمد توفيق: مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان،١٩٩٦ .
١٢ – سعاد محمد صالح: صورة المرأة في الشعر اليمني المعاصر٢٠٠٠ .
١٣ – نوال السيد محمد : روايات يوسف إدريس ٢٠٠٢ .
١٤ـ رشا ناصر العلي : تطور التقنيات الفنية في مسرح سعد الله ونوس ٢٠٠٤ .
١٥ – صلاح محمد شفيع: صورة اليهودي في الرواية المعاصرة٢٠٠٥ .
١٦ – مصطفى مهدي فرج: الأبعاد الوظيفية والجمالية للاتجاه البنيوي في النقد الأدبي المعاصر٢٠٠٥.
١٧ – فاطمة الزهراء زيراوي: الحداثة والرواية ـ تحديث البنية الروائية العربية.

هذا بالإضافة للحاصلين على درجة الماجستير والدكتوراه (من معهد الدراسات العربية ومن أكاديمية الفنون). وفي الجامعات المصرية عموما، وغيرها من الجامعات العربية منذ ١٩٦٩.

عاشرًا ـ الجوائز التي حصل عليها:

١ـ جائزة القلم الذهبي (١٩٨٤ـ يوغوسلافيا).

٢ـ جائزة مؤسسة التقدم العلمي (١٩٨٤ ـ الكويت).

٣ـ جائزة الدولة التقديرية (١٩٨٥ ـ مصر).

٤ـ جائزة فيصل العالمية (٢٠٠٠ ـ السعودية).

٥ـ جائزة مبارك للآداب (٢٠٠٦ ـ مصر).

المدرسة العلمية لعز الدين إسماعيل

رؤية أستاذ وأبحاث تلاميذ



طارق شلبي

تتعاقب الأجيال، وتختلف الاهتمامات والتخصصات، وتتباين، ربما إلى حد التناقض، الأفكار والاتجاهات. ووسط ذلك كله "الأستاذ". يعلم ويوجه، ويضبط أدوات البحث ويرتب مراحله. أو فلنقل – اختصارا – "يُشرف".

رحلة طويلة مع طلاب الدراسات العليا في كلية الآداب ممن حصلوا على درجتي الماجستير والدكتوراه بإشراف الدكتور عز الدين إسماعيل. بدأت ١٩٦٩ وانتهت ٢٠٠٥، فكان من المنطقي أن تضم الأساتذة والزملاء والتلاميذ في تعاقب أجيال يشهد على طول العطاء. والناظر في هذه الدراسات يقف على ما فيها من تنوع يعكس تنوعا موازيا في كتابات المشرف عليها والمجالات المعرفية التي رادها.

انتمت هذه الدراسات إلى الأدب المقارن والنقد الأدبي القديم والحديث والبلاغة، والأدب الشعبي، والمسرحية، والرواية، والقصة القصيرة، والشعر القديم على اختلاف عصوره. والشعر الحديث والمعاصر. وبلغت جملة الدراسات التي أنجزها التلاميذ تحت إشرافه ستا وأربعين دراسة موزعة على ست وثلاثين سنة. ولا تمثل هذه الدراسات جملة ما أشرف عليه الدكتور عز الدين إسماعيل. فقد امتد عطاؤه لتلاميذه في أماكن أخرى داخل مصر وخارجها، إلا أننا اقتصرنا على طلابه بآداب عين شمس لأنه علم من أعلام مدرستها النقدية.

ويضاف إلى التنوع في مجالات الدرس النزوع إلى رصد الظواهر في عمقها والتماس صلاتها بغيرها. نجد ذلك في محاولة الربط بين قديم النقد الأدبي وحديثه في دراسة الوحدة الفنية في القصيدة العربية في بحث محمد إبراهيم الطاووسي. ودراسة سعاد محمد صالح التي التمست فيها الأمثال اليمنية وعلاقتها بالأمثال العربية القديمة. وتحقيق عمر عبد الرحمن يوسف لمخطوط مجمع البلاغة للراغب الأصفهاني راصدًا الاكتفاء بين اللغة والأدب في هذا المخطوط.

ويرصد فندي هزاع نصر الالتقاء بين الدرس الفلسفي والبلاغي كما تبدى في درس فكرة الخيال في التراث العربي. ويرصد حسن محمود حسن مصدرا من مصادر التأثير الغربي على يد بريخت، في المسرح العربي المعاصر. وفي هذا الإطار يكشف حسن محمد محمد علي عن تجليات تداخل النصوص في الرواية العربية المعاصرة.

والسمة الثالثة التي اتصفت بها المدرسة العلمية للدكتور عز الدين إسماعيل النزعة إلى الشمول والاستقصاء؛ يلوح ذلك في الأبحاث التي اتجهت صوب "التراث العربي" على نحو ما نجد في دراسة ثناء أنس الوجود: الأفعى في التراث العربي، أو التي لم تكتف برصد الظاهرة الماثلة فحرصت على ردها إلى أصولها ومنابعها الصادرة عنها. كما نجد في بحث مجدي أحمد توفيق محمد "مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان". أو تلك التي درست الظاهرة الشعرية درسا شاملا لا يتقيد بإطار زمني محدد مثل بحث السيد علي حسن حول فكرة الأطلال في الشعر العربي بين الحاضر والماضي. أو تلك التي حرصت على استقصاء تجليات أحد المجالات المعرفية مثل دراسة عبد المنعم عبد العزيز: "العناصر الشعبية في كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني". وقد تكون الظاهرة محدودة إلا أن رصد تأثيرها يطمح إلى الاستقصاء. كما نجد في بحث لطفي حسين سليم: "الزجل والمجتمع المصري منذ ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢". ولعل أكثر الدراسات إبانة عن هذه السمة دراسة عبد العزيز المقالح التي انصبت على الشعر المعاصر في اليمن، فلم تكتف بدراسة أبعاده وأغراضه ومضامينه، بل رصدت كذلك المعالم البارزة لتطوره.

وهذه المسيرة الطويلة الممتدة عبر الزمن لم تنعزل عن حركة التطور والتجديد في الدرس النقدي. فلم يكن فكر عز الدين إسماعيل منغلقا على منهج نقدي واحد يطرد صدوره عنه ويلزم "طلابه بتطبيق أدواته". ويمكننا دون مبالغة أن نرصد معالم الواقع النقدي الذي عايشه عز الدين إسماعيل وتواصل معه بعمق وشارك بحماسة في تطويره عبر رصد مواز لموضوعات الأبحاث التي أعدها طلابه. ففي عام ١٩٧٤ أنجز أحمد محمد جودة بحثه عن "الالتزام في المسرح الشعري في مصر"، وبعد ذلك بأكثر من ثلاثين سنة يعدّ مصطفى مهدي فرج سعد بحثه حول الأبعاد الوظيفية والجمالية للاتجاه البنيوي في النقد العربي المعاصر. وفي إطار التطبيق تعدّ نوال السيد محمد زين بحثها في روايات يوسف إدريس دراسة بنيوية توليدية.

كيف تتجلى رؤية الأستاذ ؟ وكيف يستلهم التلاميذ شيئا من نهجه في البحث ومنهجه في التناول؟! ذكر بعض تلاميذ عز الدين إسماعيل أنه كان يكتفي في بداية رحلة البحث ببلورة الأفكار العامة للموضوع، وتحديد الإطار الذي يقع البحث في رحابه؛ تاركا الطالب يحدد المصادر والمراجع ويبحث عنها بنفسه. ولا يخرج الطالب من ذلك إلا بانطباع واحد؛ هو مزيج من الحيرة والإحساس بقسوة الأستاذ: إلا أنه لا يستطيع أن يهمل إحساسا مصاحبا بالارتياح وقد أحرز تقدما في "الوعي" بأبعاد الموضوع.

ومع رغبة الطالب في طاعة الأستاذ وإشعاره أنه جدير بنيل شرف التلمذة على يديه يبدأ رحلة بحث مضنية عن المصادر والمراجع ويكتسب خبرة لا بمضمونها ومناهج المؤلفين فيها وحسب، بل بالأماكن التي توجد فيها كذلك، وبأنسب السبل للتعامل مع الموظفين العاملين في تلك الأماكن!

ومن معالم الاختلاف والتباين الذي سمح به الأستاذ للتلاميذ؛ قبول الأستاذ وجهات النظر المغايرة وتواصله السمح معها، وإن نبعت من تلاميذه. دوّن الأستاذ ما دوّن من ملاحظات علمية على دراسة أعدها بعض طلابه، في آخر مراحل الإشراف قبل إخراج هذه الدراسة في صورتها النهائية وحدد للباحث موعدا في بيته "لمناقشة" هذه الملاحظات، معلنا ببساطة أنها ليست ملزمة. وأن تطبيقها أو عدم الأخذ بها رهن بما يسفر عنه "حوارهما".

تتباين الرؤى، وتختلف قنوات العطاء الثقافي والعلمي. ويبقى الدكتور عز الدين إسماعيل ليسجل عطاؤه مسيرة تطور الحياة الثقافية.



المعنى يبحث عن إنسان

قراءة في إبيجرامات

عز الدين إسماعيل الشعرية



محمد العبد

"منا من يسعى في ملكوت الله..
ومنا من يبحر في قلبه
كلٌّ يبحث عن معنى
والمعنى يبحث عن إنسان"
(دمعة للأسى..دمعة للفرح: المعنى ص١٢١)

١ـ توطئة

كان لعز الدين إسماعيل (١٩٢٩ ـ ٢٠٠٧) في حركة النقد العربي المعاصر عزة لا تناصب، كان ناقدا فذا، إليه إيراد مدارس النقد المعاصر المختلفة وإصدارها. فإذا غاص في بحور الشعر إذا به يرقم في الماء. وعندما ينفرد عز الدين إسماعيل بمثل هذا الديوان الكامل من الإبيجرامات الشعرية، والذي نسعى هنا إلى قراءته في أضواء تداولية، فإنه يضيف إلى ريادته النقدية ريادة أخرى في حقل الإبداع الشعري العربي المعاصر. وما أجاءه إلى ذلك الجنس الأدبي في فترة بعينها من العمر إلا أن يكون قد وجد فيه من موافقته طبيعة رسالته الأدبية ما لم يجده فى غيره من الأجناس الأدبية بعامة والشعرية بوجه خاص شكلا ووظيفة.
إذا كانت التجربتان البارزتان لفن الإبيجراما في الأدب العربي الحديث هما: تجربة الإبيجراما النثرية لطه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) في "جنة الشوك" (١٩٤٥م) (والتي اشتملت على ١٩٩ نصا إبيجراميا) وتجربة الإبيجراما الشعرية لعز الدين إسماعيل (١٩٢٩ ـ ٢٠٠٧) في "دمعة للأسى .. دمعة للفرح" (٢٠٠٠م) (والتي اشتملت على ١٤٦ نصا إبيجراميا)؛ فإنهما يلفتان النظر إلى ملاحظة العلاقة بين ذلك الفن وعمر الكاتب، حتى ليمكن القول بأن الإبيجراما هي فن العقد الستيني من العمر أو ما بعده. أصدر طه حسين إبيجراماته وهو في السادسة والخمسين، وكان عز الدين إسماعيل قد نشر ما يناهز المائة من إبيجراماته قبل أن

يجمعها مع غيرها في الديوان المذكور وهو في العمر ذاته. عند هذه النقطة تنكشف صلة وثيقة بين مقومات كتابة الإبيجراما الأولية ومقومات الشخصية في ذلك العقد الستيني أو ما بعده. الإبيجراما هي فن الاقتصاد اللغوي، وفقه المقام، واقتناص المعنى، وعمق المفارقة، ومعاناة الوعي بالذات والعالم. وفي ذلك العقد الستيني من العمر تكون شخصية الأديب قد دربت على ذلك كله بدرجة عالية.

لقد جعل طه حسين لفن الإبيجراما ملامح لغوية وموضوعية واضحة، واستخدم فيها عددا من تقنيات إنتاج المعنى، نرى كثيرا منها في إبيجرامات عز الدين إسماعيل. ولا يعني الاشتراك بين الرجلين في كثير من تلك الملامح أن عز الدين إسماعيل قد تسيّم بسيما طه حسين، ولكنه يعني أنها ملامح مميزة للإبيجراما بعامة، لا سيما إذا وقفنا عليها فيما ذكرته الأدبيات. إذا كان طه حسين قد وضع للإبيجراما في الأدب العربي الحديث أساسا، فإن عز الدين إسماعيل قد بنى على ذلك الأساس، فأعلى البناء وطوّره شكلا ومضمونا.

لقد أظهرت الأدبيات أن الإبيجراما نشأت نقوشا ومدونات على الأحجار والمقابر. وكانت تلك النقوش والمدونات قصائد قصيرة في أغراض شتى: الرثاء والتأملات والغزل والهجاء ونحوها. وقد تميزت تلك النقوش بأنها مصقولة ومركزة ومكثفة ومحكمة وتنتهي غالبا بفكرة مدهشة وسرعة خاطر[1]. لقد ظلت الإبيجراما صنفا من الشعر الخفيف حتى نمت في القرنين السادس عشر والسابع عشر في إنجلترا عند شعراء من أمثال "دَن" و"جونسون" و"هِرِّيك". ويعد الشاعر ماثيو بريور M.Prior أحد أفضل الشعراء الإنجليز الإبيجراميين. ويذكر آبرامز Abrams أن مصطلح الإبيجراما قد استعمل في القرن الثامن عشر للتبليغات المازحة المليحة في النثر والشعر معا. وتتميز الإبيجراما في النثر عن الحكم والأقوال المأثورة aphorism التي هي تبليغ لحكمة أو رأي أو حقيقة عامة[2].

أصل الإبيجراما إذن هو النقش على الحجر. وفي هذا الفعل ما فيه من عناء ومكابدة، يحتمان على القائم به الاقتصاد في اللفظ والتدقيق في اختياره رغبة في تخليده وديمومته. والحق أن عز الدين إسماعيل قد وعى إبداعيا تلك العملية بأبعادها المختلفة. وقد واصل تجليتها في إحدى إبيجرامياته؛ وهي "المكان المناسب" (ص ١١٤) من "فصل للصمت والكلام":

ما أيسر أن نتكلم !
أن نطلق في الريح مئات الآلاف من الكلمات
لكن الكلمة إن رويت من عرق الروح
وإن انصهرت في محرقة القلب
عندئذ لن تتنزل إلا في صلب قصيدة.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه القراءة الأولية لإبيجرامات الديوان سوف تستعين ببعض المفاهيم والأسس المعروفة في اللسانيات التداولية، لا سيما تداولية أفعال الكلام. لقد توثقت نظريات التأويل وتحليل الخطاب في العقود الثلاثة الأخيرة بالتداولية توثقًا قويًا ودخلت التداولية إلى النظرية الأدبية المعاصرة من أوسع أبوابها. ينبغي للنظرية الأدبية أن تكون ـ في

جوهرها ـ نظرية في القراءة. وينبغي لكل نظرية في القراءة أن تكون ـ في جوهرها ـ نظرية في الفهم. وينبغي لكل نظرية في الفهم أن تتجاوز حدود العلامات داخل النص الأدبي إلى علاقة تلك العلامات بالقارئ والاعتبارات الأخرى السياقية غير النصية. لم تقض النظرية الأدبية العربية من التداولية بعد وطرًا في الوقت الذي نرى فيه نصوصا روائية وشعرية ودرامية تطلب بإلحاح تحليلات مختلفة على أضواء التداولية. في ديوان عز الدين إسماعيل ما يتصل بمؤشرات خاصة يوجهها إلى القارئ حالما يقرأ إبيجراماته، نراها ـ بوضوح ـ مؤشرات تداولية خالصة؛ وهي تصنيف تلك الإبيجرامات في فصول تصنيفًا موضوعيا، كأنما هي إشارة عن قصد أو غير قصد إلى قراءة إحدى إبيجراميات الفصل الواحد في ضوء ما فيه من إبيجرامات أخرى.

٢ـ المعنى والنص الموازي

تقتصر هذه القراءة للنص الموازي على قراءته في صورة العنوان بأنواعه المختلفة: عنوان الديوان، وعنوان الفصل، وعنوان الإبيجرامية. العنوان اختيار النص، وله مركز الصدارة في الفضاء النصي للخطاب، ومن ثم فهو يحظى بأولية التلقي، سواء أكان عنوانا لنص كامل أم عنوانا لجزء من أجزائه. وإذا كان العنوان مفتاحا تأويليا أوليا، فإن تلقيه في ذاته لا يكفي لتأويله تأويلا مناسبا؛ وذلك أن العلاقة بين العنوان الرئيس والنص هي دائما علاقة تكاملية، أو هي علاقة ذات اتجاهين: من العنوان إلى النص الكامل ومن النص الكامل إلى العنوان. هذه السمة في العنوان الإبداعي تجعله في حقيقته ظاهرة تواصلية تداولية يعتمد فيها على تأويله في علاقته بالنص الذي يحدد هويته. عنوان الديوان ـ كما أسلفت ـ "دمعة للأسى .. دمعة للفرح" . دمعتان تطوقان الحياة البشرية في كل زمان ومكان، وتذرفهما في هذا الديوان عينا الناقد والشاعر العظيم عز الدين إسماعيل. فضلا عن العلاقة الداخلية التي ينبغي أن تكون بين ذلك العنوان ومحتوى الديوان، فإنه يمكن أن نلمح علاقة أخرى خارجية ممثلة في تناص العنوان مع الآية الكريمة: **"لكيلا تأسوا على ما فاتكم ولا تفرحوا بما آتاكم"**. قال أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢ هـ): "والأسى الحزن. وحقيقته إتباع الفائت بالغم. يقال أسيت عليه أسى وأسيت له"[٣]. بدا الأسى في نصوص الديوان على ما فات أيضا: على العمر الذي فات، وعلى وداع الراحلين ونحو ذلك. دمعة الأسى ـ على أي حال ـ مبررة ومفهومة، وكل منهما نبت لحقل دلالي واحد هو الحزن، وهو حقل خصيب بمفرداته وأساليبه في العربية؛ كالشجن والشجو، والشجا، والبث، والغم، ونحوها. أما الفرح، فهو في كل حال، في الماضي والحاضر والمستقبل، وإن كان ارتباطه بالحاضر والمستقبل أقوى ألفة في الاستعمال اللغوي. وربما لا يرد كلام عن فرح إلا على سبيل الاسترجاع. في قصيدة "نعمة" (ص٣٥) من "فصل للذات" يقول عز الدين إسماعيل:

لو استعدت كل ما عانيت من أتراح
في لحظة، لاحترقت أطرافي
وإن أنا استرجعت ما قد عشت من أفراح
في لحظة، لاختنقت عروقي

فالحمد لله على أن قد حبانا نعمة النسيان.

في نص آخر اجتمعت الدمعتان جنبا إلى جنب: دمعة الأسى ودمعة الفرح. كانت الدموع في الحالتين واحدة وعتيدة. في قصيدة "دمعة ودمعة" (ص٥١) من "فصل للدنيا" يقول الشاعر:

ـ لِمَ تنحدر الدمعة ساخنة فوق الخد؟

ـ لترطب قلب المحزون.

ـ ولماذا تدمع عيني وأنا أستغرق في ضحكي؟

ـ لتثير الأشجان بقلبك.

الضحك ـ وهو من علامات الفرح الظاهرة ـ اقترن بالدموع. القلب محزون في الحالتين: الحزن والفرح. لا فرح على الحقيقة إذن، ومن ثم تساويا في المقابل: لكل منهما ـ إذ ذاك ـ دمعة!

أما العنوان في شكله الثاني، فهو في هذه الهيئة التي أخرج الشاعر قصائده عليها. لقد خصّ الشاعر ديوانه بتصنيف إبيجراماته تصنيفاً موضوعيا في فصول عشرة، يحمل كل فصل فيها عنوانا. ويشير كل عنوان على ما يمكن تسميته بالحقل الموضوعي أو الدلالي الشعري الأكبر الذي تتولى نصوصه ملء مساحات شتى فيه. هذه الفصول هي: فصل للذات (١٩ نصا)، وفصل للدنيا (١١ نصا)، وفصل للأيام (٢٠ نصا)، وفصل للبشر (٢٩ نصا)، وفصل للمرأة (١٥ نصا)، وفصل للصمت والكلام (١٢ نصا)، وفصل للمعنى (١٠ نصوص)، وفصل للحجارة (٨ نصوص)، وفصل للموت (١٥ نصا)، وفصل للعبث (٧ نصوص). مجموع النصوص في تلك الفصول ١٤٦ نصا. كانت الفصول الثلاثة الأكبر هي ـ على نحو ما يبدو ـ فصل للبشر وفصل للأيام وفصل للذات. لا يعني هذا بالضرورة أنها أهم الموضوعات الإبيجرامية، ولكنه ـ بالأحرى ـ يعني أنها أثراها وأرحبها مجالا لهذا الفن. الفصول في مجموعها مؤشر أولي على التطور الموضوعي الهائل الذي انتقلت معه الإبيجراما من نقوش ومدونات شعرية قصيرة في الرثاء والهجاء ونحوهما إلى جنس أدبي معتبر يتسع لجميع الأغراض الذاتية والموضوعية. وهذا يعني ـ من ثم ـ أن العالمين الذاتي الداخلي الخاص والموضوع الخارجي العام لا ينفصل أحدهما عن الآخر في الفن الإبيجرامي. وهو ما يعني أيضا أن ذلك الفن ـ وهو ما وعاه الشاعر بالضرورة وعيا ـ يتيح لنا بطريقته الخاصة أن يقدم شهادة موسعة على العصر؛ أو أن يقدم لوحة كاملة للحياة، تجمع بين نظرة الذات إلى ذاتها ونظرة الذات إلى الأشياء والعالم، حين يصير الوعي المرهف بمشاهد الواقع الخارجي شكلا من أشكال التمثل الداخلي للذات.

في الفصل الأول "فصل للذات" تقرأ الذات الذات. وفي سائر الفصول تقرأ الذات العالم حتى في "فصل للموت": فالذات هنا ـ فيما نرى ـ تقرأ العالم في صورة الوجود المتحول إلى عدم أو العدم بعد الوجود. بيد أن الأمر ينبغي أن يتجاوز اتساع الفن الإبيجرامي لشتى الأغراض إلى ما هو أهم؛ وهو الطريقة أو الطرق الخاصة التي تقصّد بها تلك الأغراض في قصائد إبيجرامية على نحو ما سنرى.

أما عناوين القصائد ذاتها، فإن أهم ما نلحظه فيها:

١ـ أنها مبنية غالبا على كلمة واحدة، وهي الكلمة المفتاح في النص. إنها الكلمة المفتاح في فهمه أو تأويله أيضا. ولعل في بناء العنوان في الإبيجراما غالبا على معنى واحد ما يشير إشارة أولية إلى اقتصار النص على معنى بعينه أو خاطرة سريعة بذاتها.

٢ـ في العناوين المبنية على أكثر من كلمة (وقد ناهزت ربع العناوين الإجمالية) ما بُني على الإضافة للتخصيص كمعركة الألوان وسر الحب ونحوهما، وما بُني على الوصف إما للكشف عن البنية المفارقية التي بُني عليها النص مثل "قصة طويلة جدا" عنوانا لنص شديد القصر لا يبلغ مبلغ قصة في الشكل الذي نألفه، أو وصف الشيء بنقيضه إشارة إلى ما له من وجهين يضاد أحدهما الآخر، أو وصفه بما يخصصه كاللون الصريح والرعب الأزلي ونحوهما. هذا كله يكشف العلاقة الدلالية العميقة بين النص وعنوانه.

٣ـ لا يجد الشاعر الإبيجرامي ـ بإفادة هذا الديوان ـ غضاضة في أن يحمل أكثر من نص واحد عنوانا واحدا، بل قد يحمل نصان اثنان متواليان في فصل واحد عنوانا واحدا. من ذلك مثلا ما نجده في "فصل للصمت والكلام"؛ إذ توالت قصيدتان في أول ذلك الفصل بعنوان واحد هو الصمت. يلقي هذا كله الضوء على قدرة الشاعر الإبيجرامي على أن يرد معين الدال الواحد فيستقي منه من الدلالات ما يوزعها في غير نص للإلحاح على رؤية ذلك الدال بوجوهه وحالاته وملابساته المختلفة في عالم التجربة. وضع دال الصمت عنوانا لثلاثة من نصوص الديوان، اثنان منها متواليان في فصل واحد هو ـ كما أشرت ـ "فصل للصمت والكلام" والثالث في فصل آخر هو "فصل للعبث". وهاك هذه النصوص الثلاثة:

(أ) "فصل للصمت والكلام":

* "الصمت ١٠٩":

تعب النجم، النهر، الطير، الأزهار
تعب الشارع والحارة والأسوار
تعبت كل الأشجار وكل الأشعار
والتزم الكون الصمت
وهناك تجلت كل الأسرار.

* "الصمت ١١٠":

نكتب أو نقول
لا الحرف يفضي لا ولا الصوت يبوح
الحرف خط مصمت والصوت ريح
وليس إلا الصمت يشعل العقول.

(ب) "فصل للعبث":

* "الصمت ١٥٢":

ـ أنصت!

- ماذا؟
- اصمت!
- ماذا؟
- هل أنصتّ؟
- نعم
- لكنك لم تصمت .

المتكلم واحد في الإبيجراميتين الأوليين. وقد وقع الشاعر في الأولى على معنى تجلي أسرار الطبيعة والبشر في الحالة التي لا يألفها سائر الناس، وهي الصمت. وفي الإبيجرامية الثانية من الفصل ذاته يباين الشاعر أيضا ما يألفه سائر الناس؛ فالعقول إنما تستمد وقودها ووهجها من الصمت لا من كثرة الكلام. في الصمت فرصة مواتية للكشف وتعقل الأشياء. أما الإبيجرامية الثالثة في الفصل الآخر فقد بنيت على الحوار. وهي تلعب على وتر الفرق بين الإنصات والصمت. وهي لعبة مفارقة لفظية خرجت من رحم العبث؛ فالناس لا يفرقون عادة بين الإنصات والصمت؛ وذلك أن النتيجة معهما واحدة، هي عدم الكلام. بيد أن الإنصات عند أحد طرفي الحوار لا يعني الصمت. أراد الشاعر أن يخرج من نص عبثي في ظاهر دوراته الكلامية بمعنى مفاده أن الإنسان في هذا الزمان لا يهب نفسه ما يكفيه من صمت. كيف يزعم الإنصات في الوقت الذي لم يصمت فيه؟ قد يعطى الإنصات فرصة للفهم ولكن الصمت يهب القدرة على الرؤيا ومتعة الاختلاف الخلّاق.

٤- يلعب العنوان أحيانا دور المفسّر الرئيس لأحد دوال النص المهمة، لاسيما إن كان مستخدما بدلالة رمزية، بل بدلالة رمزية عكسية. في قصيدة "شرك الموت" (ص١٣٧) من "فصل للموت":

- يمنحني الأخضر أملا فياضا بالنشوة
والأزرق يأسرني، يسلبني روحي
- والأصفر يوقع في قلبي أني منزوع ووحيد
- لا ضير إذا لم تدخل في شرك الأبيض.

فالألوان الثلاثة: الأخضر والأزرق والأصفر استخدمت في النص برصيدها الدلالي الرمزي المعروف في اللغة الشعرية. أما اللون الأبيض، فقد خرج في هذا النص على دلالته الرمزية المألوفة على الصفاء والخير والحياة ونحوها إلى دلالة أخرى، هي - في العلاقة السياقية الجديدة بين العنوان والنص - دلالة عكسية تماما. لقد صار الأبيض في النص بدلالة السياق هو "الموت"، كأنما أراد الشاعر أن يرى في الأبيض - بحياديته في محيط الألوان الأخرى - موتا. لقد انعكس العنوان على تأويل "الأبيض" بالموت، وانعكس تأويل الأبيض بالموت على النص كله. يذكرنا هذا بقول أمبرتو إيكو U. Eco: "كل حدث وكل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع كل الأحداث والكلمات. والتأويل الدلالي لأي كلمة ينعكس على المجموع"[٤].

٥- في حالات أخرى يلعب العنوان دور تأويل الدلالة النصية وتسميتها. في قصيدة "سر الحب" (ص١٠٦) من "فصل للمرأة" يقول الشاعر:

ـ هل قلت يوما لك إنني أحبك؟
ـ لا، لم تقلها قط لي.
ـ ذاك لأني دائما كنت أحبك.

وفي قصيدة "الموت والميلاد" (ص١٠٦) من الفصل نفسه يقول الشاعر:

ـ تحبني؟
ـ نعم، ولا.
ـ وكيف ذا؟
ـ لكي يعيش حبنا.

"سر الحب" هي قراءة الشاعر العنوانية للنص. وهي قراءة لا تصادر على غيرها. يمكن أن يكون العنوان هنا مثلا هو "الحب الدائم". ولكن الشاعر أراد بعنوانه توجيه الفهم إلى جهة بعينها؛ إذ سر الحب في الفعل المتصل لا في القول. أما العنوان الآخر، فهو مبنيّ على المجاز. الموت والميلاد هنا هما موت الحب وميلاده. موت الحب في "نعم"، وميلاده في "نعم ولا" في آن معا.

٣ـ الإبيجراما شعر المعنى

في إشارة خاطفة ذكر يوهانس جيفكين Johannes Geffcken أن الإبيجراما هي شعر المعنى[٥]. بدهي أن الأجناس الأدبية الأخرى مهما اختلفت تقنياتها ووسائلها، فإن غايتها المعنى. ولكن المعنى بالنسبة إلى الإبيجراما ظل محط النظر والسمة المركزية. في نسيج النص الإبيجرامي لا ينظر إلا إلى ما يزوده بخيوط جديدة للمعنى؛ لأنه لا مجال لخيوط أخرى ترتق ما فيها من فتق. النص الإبيجرامي يقع في مواجهة دائمة مع المعادلة الصعبة بين المعنى واللفظ بالقوة التي لا يتمتع بها جنس أدبي آخر. وإذا كان هيرش Hirsch يرى أن المعنى مسألة وعي، وليس مسألة علامات أو أشياء مادية[٦]، فإن حرارة الوعي بالمعنى في الإبيجراما لاختزالها لا تنقطع. إعادة بناء السياق الغائب عن النص الإبيجرامي في حالات غير قليلة من شواهد قوة الوعي بالمعنى فيه مقارنة بأنواع نصية أخرى. جدير بالإشارة هنا، أن أحد فصول الديوان قد أخلصه عز الدين إسماعيل للمعنى. في "فصل للمعنى" نرى الشاعر في رحلة بحثه عن المعنى، والمعنى الآخر، والمعنى الغائب، والمعنى العصيّ. تمتد المعاني في ذلك الفصل إلى أبعد مداها: قراءة المعنى في الكلام وقراءة المعنى الآخر في الصمت. بيد أن بعض نصوص الديوان الأخرى تطرح بحكم بنيتها مشكل المعنى الآخر في أسئلة ثلاثة:

١ـ كيف نقول شيئا ونريد شيئا آخر؟
٢ـ كيف ينتقل المعنى الحرفي داخل النص إلى معنى تواصلي؟
٣ـ كيف يعكس المعنى الآخر في الإبيجراما الشعرية بعدا تأمليا صار من علاماتها المهمة؟

أما السؤال الأول، فهو محور دراسة المعنى في اللسانيات التداولية بعامة وتداولية أفعال الكلام بوجه خاص. كان جون سيرل John Searle قد انتقل بالمعنى والاستعمال إلى أبعاد تنظيرية وتطبيقية جديدة. في البعد التنظيري، انتهى سيرل إلى أن وهم محدودية

استعمال اللغة قد تولد عن الغموض الهائل فيما يكون معايير الفصل بين استعمال لغوي وآخر. قال سيرل: "إذا كان الغرض الإنجازي هو المبدأ الرئيس في تصنيف استعمالات اللغة، فسوف نجد - إذ ذاك - عددا محددا من الأمور الأساسية التي نفعلها بواسطة اللغة: نحن نخبر الناس بالكيفية التي تكون عليها الأشياء، ونحن نحاول أن نجعلهم يفعلون أشياء، ونحن نلزم أنفسنا بفعل أشياء، ونحن نعبر عن مشاعرنا وتصرفاتنا، ونحن نمهّد السبيل لتغيرات من خلال منطوقاتنا. وغالبا ما نفعل أكثر من شيء واحد من تلك الأشياء دفعة واحدة وبالمنطوق نفسه"[7]. وفي البعد التطبيقي اجتهد سيرل أن يصل من ورائه إلى نظرية بحث حالات المعنى. الحالات الأبسط للمعنى أن ينطق المتكلم الجملة ويعني ما يقوله على وجهه التام والحرفي. يقول سيرل: "في مثل هذه الحالات، يقصد المتكلم إلى أن ينتج أثرا إنجازيا بعينه في المستمع، وهو يقصد إلى إنتاج هذا الأثر بأن يجعل المستمع يتعرف مقصده لينجزه. وهو يقصد إلى أن يجعل المستمع يتعرف مقصده بالنظر إلى معرفة المستمع بالقوانين التي تحكم منطوق الجملة. ولكن ليست جميع حالات المعنى مثل هذه الحالة البسيطة"[8].

من الحالات التي وقف عليها سيرل في باب "أفعال الكلام غير المباشرة" والتي نراها ذات صلة بإنتاج المعنى في ذلك الديوان: الاستفهام والتلميح.

أما الاستفهام بقوة الأمر، فمنه قصيدة "طفولة" (ص٩١) من "فصل للبشر":

- جدي! هل أكبر في المستقبل حتى أصبح مثلك؟

- طبعا!

- وستصبح لي زوجة؟

- طبعا، طبعا!

- فلماذا لا نبدأ هذا الآن؟

المنطوق الأخير "فلماذا..." يعني به المتكلم - في هذه الإبيجرامية الحوارية - ما يقوله، ولكنه يعني أيضا - في سياقه النصي - فعلا إنجازيا آخر ذا محتوى قضوي مختلف. المتكلم في ذلك السياق لا يعني سؤالا مجردا، بل يعني الأمر أو التماس البداية التي يتحدث عنها النص. في مثل هذه الحال، يمتلك المنطوق الواحد قوتين إنجازيتين اثنتين. يؤدى هنا فعل إنجازي بعينه أداء غير مباشر عن طريق أداء فعل آخر. ينبغي الالتفات إلى أن المظهر السابق وثيق الصلة - فيما وقع فيه من نصوص - بالنصوص الإبيجرامية الحوارية.

أما التلميح، فله حالات عدة في ذلك الديوان. ينطق المتكلم هنا جملة ويعني ما يقوله، ولكنه يعني أيضا شيئا ما أكثر. في قصيدة "غابة" (ص٧٣) من "فصل للبشر" يقول الشاعر:

- لا أمضي خطوات حتى تقطع خطوي الأجسام

تصدمني، توشك أن تحرفني أو أسقط بين الأقدام

وكأنا في يوم الحشر

- الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفة.

المنطوق الأخير في النص "الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفة" يعني ما يقوله المتكلم، وهو الإخبار بالمضمون القضوي الذي يتضمنه، ولكنه - في سياق لغوي مناسب - يمكن أن يكون تلميحا إلى معنى أكثر: "نحن نعيش في غابة وعلينا اليقظة".

أما المظهر الثاني من مظاهر المعنى الآخر في تلك الإبيجرامات الشعرية، فهو انتقال المعنى الحرفي داخل سياق النص إلى معنى تواصلي أو تداولي. العلامات اللونية من أهم ما يميز العلاقة بين المتكلم والعلامات اللغوية في العربية. في قصيدة "اللون الصريح" (ص٢٧) من "فصل للذات" يقول عز الدين إسماعيل:

استعرضت الألوان لكي أنسج لى لونا يسترني
فتنازعني الأخضر والأحمر والأسود والأبيض
كل يستعرض أبهته
لكني آثرت أخيرا لون يقيني
لون جنوني،
أن أستر عُريي في عُرْيي.

وفي قصيدة "معركة الألوان" (ص٤٩) من "فصل للدنيا" يقول:

الأبيض يطمس وجه الأسود
والأسود يفقأ عين الأبيض
فيسيل الأحمر بينهما
ويجيء الأصفر كي يعلن
أن الأخضر قد صار هو السيد.

في مثل هذه النصوص يعرف الشاعر أنه يخاطب ـ في المقام الأول ـ قارئا للشعر ملمًّا بتقاليد الفن الشعري، ويدرك أن المعانى الحرفية لتلك الدوال اللونية ليست هي التي يقصدها المتكلم في ذلك السياق، ولكنه ينتقل بها إلى معانيها التواصلية التداولية. التنازع بين الأخضر والأحمر أو بين الأسود والأبيض هو تنازع بين الخير والشر اللذين يقف منهما الشاعر موقفه الخاص: أن يكون نفسه بخيرها وشرها. القصدية الرمزية في نص معاصر مبنية على أساس الوعي بأن الخطاب الأدبي عالم تبنيه الرموز.

أما المظهر الأخير، فهو ما يعكسه المعنى الآخر من نزعة تأملية في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية. يبدو عز الدين إسماعيل في تلك الإبيجرامات مشغوفا بالبحث عن المعنى، ومن ثم فهو دائم التقليب في الشيء الواحد لاكتشاف وجوهه المختلفة، ويظل المستهدف بذلك المعنى هو الإنسان. الوعي بالمعنى طريق للوعي بالذات والعالم. الأشياء الموصوفة بـ"الآخر" أو الأشياء المعطوف بعضها على بعضٍ من إفرازات عمليات التقليب. إذا كان النص فضاء مستقلا للمعنى يبعث فيه قصد مؤلفه الحياة، فإن عز الدين إسماعيل قد أراد بمثل تلك التقليبات أن ينتج عملا مستقلا بنفسه، يتكلم باسمه الخاص، ويطور بنى معانيه الخاصة.

يمكن أن نرى وجوها مختلفة للنزعة التأملية في الإبيجراما الشعرية في نقض المواقف الإنسانية الثابتة في مجتمع أو مجموعة اجتماعية؛ كالموقف من الموت، أو الموقف مما يضحك، أو الموقف من معاني الكلمات ... إلخ. يقول عز الدين إسماعيل في قصيدة "الوجه الآخر" (ص٣٧) من "فصل للذات":

- هل تدري لِمَ لا يضحكني المُضحك، لا يبكيني المُبكي؟
- كلا..
- لكني أعرف أنك تضحك للمبكي، تبكي للمضحك.

أن يضحك الشاعر للمبكي يعني أن له فلسفته الخاصة في فهم الأشياء والمواقف. إذا كانت التجربة الإنسانية تعتقد بأن شر البلية ما يضحك، فإن هذا يعني نسبية الضحك والبكاء. في كل مضحك ما يبكي، وفي كل مُبْكٍ ما يضحك. ولعل وراء الضحك للمبكي أو البكاء للمضحك ما يعني أن أحدا منهما لا يخلو من شيء مما يخلق الآخر.

٤ـ الإبيجراما علاقة حوارية

عرّف فرنسيس جاك Francis Jacques التداولية بأنها علاقة حوارية. وبيّن أن التداولية تعالج اللغة بوصفها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية في آن معا. من هذا المنظور التداولي للغة تدرك اللغة بوصفها طائفة من العلامات المتداولة بين الناس والتي يتحدد استعمالها من خلال قواعد موزعة.

في "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" بنى عز الدين إسماعيل ما يقارب ربع إبيجراماته (٢٤,٦٪) على تقنية العلاقة الحوارية. هي إذن ظاهرة جديرة بالملاحظة، بل إن لها أن تدخل في حيز السمات المميزة للإبيجراما الشعرية في ذلك الديوان. كان طه حسين قد بنى ما يناهز ٩٥٪ من إبيجراماته النثرية في "جنة الشوك" على تلك التقنية. كانت العبارة الأشيع في "جنة الشوك" هي: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ" و"قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى". لعل هذا القالب يعني طه حسين نفسه وشخصية أخرى اعتبارية. في نصوص أخرى صرّح طه حسين بوضعه طرفا في الحوار، وذلك في مثل قوله: "قال صاحب لنا... قلت...". يمكن الربط بين ما صنعه طه حسين هنا وبين بناء كثير من إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية على الحوار. وقد نراه متابعا لظاهرة "تعدد الأصوات" في الشعرية العربية المعاصرة. بيد أن مثل هذه الحوارية يمكن أن ترى محض تقنية مولدة للمعاني والمقابلات بين الأفكار والمواقف والسلوكيات في النسيج اللغوي للنص الإبيجرامي بعامة.

قد يمكن القول بأن الخطاب الأدبي بعامة هو ـ في جوهره ـ حوار ضمني بين الكاتب والقارئ أو بين الكاتب والعالم الخارجي. في إبيجرامات "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" ينبغي للعلاقة الحوارية أن تكون مبنية على علاقة الشاعر بذاته؛ وذلك أن طرفي الحوار في النص هما الشاعر الفرد. هذه عملية إبداعية خالصة قصد بها الكشف عن اختلاف الفهم والرؤية على المستوى المضموني، ولكنها تكشف على مستوى الصناعة اللغوية للنص عن دينامية التواصل بالقارئ الذي سيتحمل مسئولية الإمساك بالمعنى الإجمالي من علاقات المنطوقات الحوارية بعضها ببعض.

في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية يمكن التمييز بين خمس وظائف على الأقل:

١ـ التحذير من شيء يعتقد أحد طرفي الحوار أنه الأجدر بالفعل، كقوله في قصيدة "الرعب الأزلي" (ص٣٠) من "فصل للذات":

ـ أتحرك دوما، أستشرف آفاق المستقبل
لكني أخشاه
ـ الفرح أمامك..
لكن شبح الماضي المرعب في ظهرك
ـ هل أمشي وجهي للماضي ظهري للمستقبل؟
ـ ستزيد الطين بلة.

المنطوق الأخير "ستزيد الطين بلة" في علاقته بالمنطوقات الأخرى يعني التحذير من المحتوى القضوي في الاستفهام السابق عليه؛ أي: "إياك أن تمشي وجهك للماضي ظهرك للمستقبل".

٢ـ الحث على فعل شيء في ملابسات مُثبِّطة. من ذلك قوله في قصيدة "انعتاق" (ص٢٦) من "فصل للذات":

ـ الضوء تبدد
والعرق تجمد
والقلب تبلد
ـ اخلع هذا الجلد الملعون
وادخل في قلب الحمأ المسنون.

في مثل هذا الحوار تواجه الذات ذاتها في حال بعينها، هي الإحباط أو النكوص أو الخلود إلى الكسل أو العجز عن العطاء أو غير ذلك مما يعرض للإنسان في بعض ملابسات حياته اليومية أحيانا.

٣ـ الكشف عن حقيقة خفيّة، على نحو ما نجد في قصيدة "جنون" (ص٣١) من "فصل للذات":

ـ أترهف السمع ولا صوت هناك؟
ـ أنصت للحوار بين وردة وسوسنة.
ـ مستغرق أنت إذن في حالة التأمل
ـ لا، بل أمارس الجنون.

٤ـ بيان علة إنجاز فعل بعينه، مثل قصيدة "أيام" (ص٦٢) من "فصل للأيام":

ـ ينقشع الظلم ليعلو فوق رقاب الناس
سيف أظلم
ـ ذاك لأنا صرنا في أيام
يتداولها السفلة والسفلة.

٥ـ إضافة إفادة مهمة في حوار تتعلق منطوقاته بعضها ببعض تعلقا ضمنيا، وذلك مثل قصيدة "ذكرى" (ص١٤١) من "فصل للموت":

ـ هل مات؟
ـ الوردة مازالت تنفح عطرا
ـ أغمض عينيه إذن!
ـ لن يبرح أنفي هذا العطر

ـ كفنه الآن!

ـ وسيبقى مسكنه قلبي أبدا.

يخرج مثل هذا الحوار للوهلة الأولى على مبدأ التعاون الحواري عند جريماس. ولكنه حوار خاص يريده الشاعر تقنية فنية لإنتاج معنى خطاب ينبغي لوحداته أن يتعلق بعضها ببعض ولو بسبب ضمني. في ضوء ذلك توجب العلاقة الحوارية الفهم على أساس بعينه، هو أن الميت كالوردة التي مازالت تنفح عطرا، وأنه مهما أغمضت عيناه وانتهى جسدا ستظل ذكراه، وأنه مهما ووري الثرى سيظل في القلب!

لقد لعب الحوار في تلك النصوص دور اكتشاف الذات والعالم عبر عدد من التبليغات التي تتباين معها الحالات ووجهات النظر. يصبح الحوار هنا وسيلة لمداولة الأشياء وإعادة النظر وصولا إلى الفهم الرشيد. لم ينطلق الشاعر في تلك الحوارات مما يعكر صفو الشعر بذات متعالية أو متسلطة أو مدّعية أو منعزلة عن الدنيا والبشر. الذات هنا مسئولة ومتفاعلة وراغبة في الوجود ـ في ـ العالم، بدءا من مغالبة الإحباط حتى تمجيد أطفال الحجارة.

الهوامش :

(١) راجع في تفصيل ذلك:

Abrams, M.H.: A Glossary of literary Terms. 4.th edition Holt, Rinehart and Winston. New York (1981) p.53.

(٢) المرجع السابق ص٥٣.

(٣) الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب): المفردات في غريب القرآن. تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني. د.ت مادة "أسو" ص١٨.

(٤) إيكو، أمبرتو: شعرية الأثر المفتوح. ترجمة: عبد الرحمن بوعلي. مجلة نوافذ. النادي الأدبي الثقافي بجدة. العدد٦ (١٤١٩ ـ ١٩٩٨) ص ص٧٩ ـ ١٢٢ ص٩٥.

(5) Geffcken, Johannes: Studien Zum Griechischen Epigramm. Neue Jahrbuecher f. das klassische Altertum. 20 Jg., (1917) SS. 88-107, S. 26.

(6) Hirsch, H: Validity in Interpretation. New Haven (1967) p.23.

(7) Searle, John: Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge Uni. Press(1993) p.162.

(٨) المرجع السابق ص٣٠.

(٩) أرمينكو، فرانسواز: المقاربة التداولية. ترجمة دكتور سعيد علوش. مركز الإنماء القومي الرباط (١٩٨٦) ص١٣.



المفارقة والإبيجرام



جميل عبد المجيد

تمهيد :

تُعد المفارقة irony قوام الإبيجرام epigram أو ـ بتعبير كوليردج ـ (روحه)؛ من ثم فإن مفهوم المفارقة مدخل أساسي لمفهوم الإبيجرام. وقد كان طه حسين ـ فيما أعلم ـ أول كاتب عربي يعرض فن الإبيجرام ويعرِّف بخصوصيته، تقدمة لتجربته في الإبيجرام النثري، وذلك في كتابه (جنة الشوك). كما كان عز الدين إسماعيل ـ فيما أعلم ـ أول شاعر عربي يقدم تجربته في الإبيجرام الشعري، بمدخل عن الإبيجرام بوصفه نوعًا أدبيًا خاصًا له خصائصه النوعية المستقلة. فكلا الأديبين أعلنا عن وعيهما بخصوصية النوع الأدبي الذي يكتبانه، وكلا التجربتين رائدتان : أولاهما في الإبيجرام النثري، وثانيتهما في الإبيجرام الشعري؛ لذا رأت الدراسة أن تقف ـ ولو قليلا ـ عندهما، لتجيب عن سؤالها الثاني :

ما حظ التجربتين الرائدتين في الإبيجرام العربي من المفارقة ؟

(١)

قد يتعارض قول مع المقصود منه، وقد يتعارض ظن (أو سلوك) إحدى الشخصيات في عمل درامي مع ما خفي عنها من أحداث يعلمها المتلقي، وقد تتعارض نتيجة حدث مع ما كان مأمولا، وقد يُكشف ـ أدبيًا أو فنيًا ـ في شيء نقيضه، وكذلك قد يُنسخ رأي أو اعتقاد شائع مستقر، كل أولئك يدخل في مفهوم مصطلح (المفارقة irony). وهو مفهوم يتعذر ضبطه في تعريف جامع مانع؛ لتعدد أنواع المفارقة وضروبها باعتبار المادة التي تتشكل منها وبها، وتعدد زوايا النظر إليها، ويمكن تبين ذلك عبر الخارطة التاريخية التي رسمها ميويك لمفهوم المفارقة. لقد ميز ميويك في رصده للتطور التاريخي الذي شهده مفهوم مصطلح المفارقة، ميز ـ أولا ـ بين مرحلتين تاريخيتين أساسيتين[1] :

أ ـ ما قبل منتصف القرن الثامن عشر . ب ـ نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

وثانيا عرضه للمرحلة الأولى تتناثر جملة من مفاهيم المفارقة Irony أو ـ حسب الأصل الإغريقي ـ Eironeia :

الأسلوب الناعم الهادي الذي يستخف بالناس.

التظاهر المهذب. .

خدعة لفظية في جدل بأكمله.

أن تقول شيئًا وتقصد غيره.

قول المرء نقيض ما يعنيه.

أن تمدح لكي تذم، وتذم لكي تمدح.

سخرية وهزء.

فضلا عما يُلحظ في بعض هذه المفاهيم من ترادف أو تقارب، فإنه يلحظ أن مفهوم المفارقة ارتبط ـ أكثر ما ارتبط ـ بمعنى أو غرض بعينه وهو (السخرية والاستهزاء). وكان لهذا ـ فيما أظن ـ أثر في الترجمة العربية لكلمة irony لغةً واصطلاحًا؛ حيث تدور ترجمة المعنى اللغوي ـ أكثر ما تدور ـ عند منير البعلبكي حول (السخرية والتهكم)، وتقتصر ترجمة المعنى الاصطلاحي عند مجدي وهبة على (السخرية)[٢]. ويُفهم من عرض ميويك أن ثمة تأسيسًا قد تم في هذه المرحلة لنوعين أساسيين من المفارقة، اصطلح عليهما ـ لاحقًا ـ بمصطلحي (المفارقة اللفظية Verbal Irony) و(المفارقة الدرامية Dramatic Irony)، وهما النوعان والمصطلحان اللذان تقتصر عليهما المعاجم والموسوعات الغربية الحديثة في تناولها للمفارقة؛ ففي معجم أكسفورد :

" المفارقة:

(١) ما يكون لموقف من وجه مضحك أو غريب مختلف كثيرًا عما كنت تتوقعه. وذلك مثل: عندما حصل أخيرًا على الوظيفة، اكتشف أنه لا يحبها ..

(٢) استخدام الكلمات التي تفيد عكس معناها الحقيقي. وغالبًا ما يكون ذلك لغرض السخرية، مع أداء الكلمات في نبرة تشير إلى ذلك الغرض، قالت ـ في نبرة تهكمية ـ: "إنجلترا شهيرة بطعامها" ... "[٣].

هذا، ومن التعريفات القديمة الشائعة للمفارقة اللفظية: " قول شيء والإيحاء بقول نقيضه"[٤]. كما يُطلق على هذا النوع من المفارقة (المفارقة البلاغية Rhetorical) أحيانا[*١]. ويميز ميويك في هذا النوع من المفارقة بين ضربين: (المفارقة الموضوعية Impersonal)، وذلك حين لا تظهر (أنا) صانع المفارقة أو شخصيته، من ثم لا يكون لها دور فيما يصنع من مفارقة. و(مفارقة الاستخفاف بالذات Disparaging-Self)، وذلك حين يكون لشخصية صانع المفارقة دور أساسي؛ حيث يقدم نفسه بوصفه جاهلا ignorant أو ساذجًا أو أحمق وما شابه مما يقلل من شأن الذات[٥].

مفارقة الموقف Irony of Situation : وذلك حين يكون "تناقض ما بين النتيجة المتوقعة والنتائج المتحققة"[٦]. وذلك كما كان ـ ابتداءً ـ في قصة يوسف عليه السلام، من إضمار إخوته له الشر وتدبير المكيدة له، وما حدث ـ انتهاءً ـ من تمكين الله له في الأرض؛ فكان مكينًا أمينًا. ولعلنا نجد تعبيرًا أو حكاية لمفارقة موقف في قول الشاعر :

أعلِّمه الرماية كلَّ يومٍ فلما اشتدّ ساعدُه رماني

وقول آخر :

بقلبيَ شيء لستُ أعرف وصفَهُ على أنهُ ما كان فهْو شديدُ
تمرُّ بهِ الأيامُ تسحبُ نيلَها تبلى بهِ الأيامُ وهْو جديدُ

وإذا كانت المفارقة في هذه الأنواع الثلاثة إنما تُمارس أو تحدث في النص أو العمل الأدبي؛ فتنقلب الدلالة (المفارقة اللفظية)، وتنقلب الأحداث (المفارقة الدرامية، مفارقة الموقف)، فإن ثمة مفارقات يراها الأديب، أو ـ لنَقُل ـ ثمة رؤية ضدية يراها الأديب في أمور وأوضاع تفضي به إلى حكمة، ويصوغها هكذا حكمة أيضًا؛ من ثمّ يكون لدينا ما يمكن تسميته(حِكَم مفارقية) أو (حكمة المفارقةٍ)، وذلك كقول المتنبي :

ومَن يكُ ذا فمٍ مُرٍّ مريضٍ يجدْ مُرًّا بهِ الماءَ الزُّلالا

فليس في البيت لفظ يُطلق ليُراد عكس معناه، ولا موقف أو حدث يجري لينتهي إلى نقيضه، لكن في البيت حكمة مفارقية منشؤها رؤية ضدية أو عكسية، تقلب جهة العيب من المعيب إلى العائب. إن الذائق إذ يجد مرارة فيما يذوق، فإن التفسير العادي أو المألوف يرد المرارة إلى المُذاق، لكن المتنبي بحس المفارقة ذي الطبيعة الاحتمالية التناقضية يرى احتمالا آخر نقيضًا؛ أن تكون المرارة في الذائق لا المُذاق، وأن يكون الذائق غافلا عما في لسانه من مرارة؛ من ثم فهو يعيب بما فيه من - أو ما ـ ليس فيه. والمتنبي يصوغ حكمته المفارقية في صيغة شرطية تمنح حكمته عمومية ودرجة عالية من الإقناعية؛ فأداة الشرط (مَن) تتسع للإنسان في كل زمان ومكان متى كان وصفه جملة الشرط، وقد تضمنت الاحتمال النقيض ليوضح ـ بذلك ـ موضع الواقع أو الكائن الذي تنبني عليه جملة الجواب، التي تختار من المشروبات ما يشربه، بل يحيا به كل حي، فالكل يعرف مذاقه العذب أو (الزلال). لقد أبطل المتنبي التفسير العادي أو المألوف، وجعل الاحتمال النقيض حقيقة أو يقينا. من ثم يتعزز لدى الدراسة اقتراح (حكمة المفارقة) ضربًا من ضروب (فن المفارقة) وهي: (كل حكمة منشؤها رؤية ضدية).

تكتسب المفارقة في المرحلة الثانية من خارطة ميويك (نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر) معاني جديدة، مع التنبه إلى أن "المعاني القديمة لم تُهمل... كما أن الأساليب القديمة في الاتصاف بالمفارقة لم تُترك. ولو أن المرء يلاحظ ميلا نحو الانتقاص من المفارقة الهجائية بوصفها رخيصة مبتذلة، والمفارقة التشكيكية بوصفها قاسية جارحة أو شيطانية"[7]. تنبع هذه الملاحظة من التغيير النوعي الذي حدث في الأدب الغربي الحديث والمعاصر؛ نتيجة تطور النسق الحضاري في الغرب، خاصة مع نمو التشكيكية Scepticism والنسبية Relativism والتحررية Liberalism والرومانسية Romanticism وغير ذلك. وقد تجلى هذا التغيير النوعي ـ ضمن ما تجلى ـ في استخدام المفارقة، حيث غدت "المفارقة الحديثة أقل هجائية وأكثر موضوعية، أقل خطابية وأكثر جوية[*]، أقل عدائية وأكثر دفاعية"[8].

وبديلا عن تعريف جامع مانع للمفارقة، يستخلص ميويك العناصر الجوهرية التي تشكل قوام المفارقة، ويحددها في ثلاثة، مبنيٌّ بعضها على بعض Interdependent[9]:

الازدواجية Duality :

تحمل المفارقة ـ في آن ـ مستويين من المعنى أو الموقف أو الحدث أو الرؤية: أحدهما ظاهر، والآخر باطن. الأول مزعوم، والثاني مقصود.

التعارض Opposition :

يتعارض المستويان بشكل ما من أشكال التعارض: تناقض Contradiction، تنافر Incongruity، تضارب أو عدم اتساق Incompatibility.

الغفلة Innocence:

ثمة غفلة عن الوجه أو المستوى الباطن النقيض، وكثيرًا ما يكون الغافل هو ضحية victim المفارقة؛ أي من أو ما تستهدفه، كأجميمنون الذي قبل الدعوة للمشي على السجادة الأرجوانية التي أصبحت قبره، وكالذي يدعو بالشر دعاءه بالخير على نحو ما يخبرنا القرآن الكريم. وعنصر الغفلة أو التغافل يجعل المفارقة آلية من آليات الضحك، وذلك كما في مشهد الأستاذ حمام مع كل من المسئول عن كلب الباشا والباشا نفسه. ولذا كانت شخصية الغافل مصدرًا من المصادر الأساسية للأعمال الكوميدية[١٠].

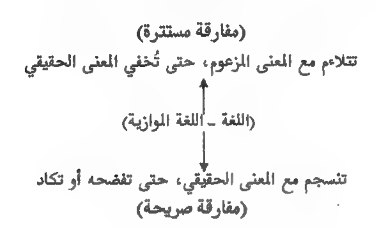
تلك هي العناصر الجوهرية أو الشروط الشكلية formal requirements حتى تكون مفارقة. وإذا كان الشرط الأول (الازدواجية) متحققًا في غير المفارقة كالاستعارة والتشبيه؛ مما يربط ما بين المفارقة وهذين الفنيين وأمثالهما، فإن الشرط الثاني (التعارض) يميز المفارقة عن غيرها مما يحمل ثنائية في المعنى؛ حيث لا تتعارض العلاقة ـ في التشبيه والمجاز ـ بين المعنى الحقيقي أو الوضعي والمعنى المجازي أو العقلي، وإنما العلاقة بينهما ـ كما بين البلاغيون العرب ـ علاقة تشابه وتلازم[*٣]. وللسياق دوره في هذا التمييز، يوضح ميويك ذلك بضرب المثال (الآنسة سميث فراشة)، فيرى إذا كان المقصود الخفة، فإن القول يُعد استعاريًا metaphorical ؛ حيث لا تعارض بين المعنى المقصود والمعنى المزعوم. ويعد القول مفارقة إذا ما كان هناك تعارض أو تناقض، كأن تكون سميث ضخمة كالمنطاد مثلا[١١]. والتوضيح صحيح في مجمله، غير أنه يعوزه شيء من الدقة أو التدقيق؛ ذلك أن السياق لا يميز كون المثال تشبيهًا أم مفارقة، فهو تشبيه لاعتبار الصياغة، ومفارقة لاعتبار التناقض. وإنما يميز السياق ما إذا كان المقصود المعنى المجازي أم نقيضه (حين يتعارض المعنى المجازي مع الواقع)، فإذا كانت الثانية؛ فإن المثال تشبيه على سبيل المفارقة، لا المشابهة. ولعل هذا ينبهنا إلى أنه إذا كان في المفارقة تشبيه أو شيء من المجاز، فإن علاقة التعارض تكون بين المعنى المجازي أو ـ بمصطلح عبد القاهر الجرجاني ـ (معنى المعنى) والمعنى المقصود بحكم واقع الحال أو الحقيقة حسبما يراها صانع المفارقة.

وإذا كان الشرطان الأولان (الازدواجية المتعارضة) متحققين في الخداع Hoax؛ مما يقارب بينه وبين المفارقة، فإن صانع المفارقة يخادع، لا لكي يُوثق بظاهر كلامه، وإنما ليُرفض وليُبحث عن الباطن المقصود: "ففي أمثلة الخداع ثمة مظهر يُكشف عنه وحقيقة تُحجب، أما في المفارقة فإن المعنى الحقيقي يُقصد له أن يُستنبط، إما مما يقوله صاحب المفارقة أو من السياق الذي يقوله فيه، وهو يُحجب بمعنى لا يزيد عن كونه غير صريح، أو لا يُقصد له أن يُفهم بشكل مباشر"[١٢]. ويميز ميويك ـ كذلك ـ بين المفارقة والهجاء

Satire، باعتبار أن الأخير يحمل ـ كالمفارقة ـ ازدواجية متعارضة(١٠). يرى ميويك أن التمييز الجوهري بينهما يتمثل في كون المفارقة تتعامل مع اللامعقول absurd، بينما الهجاء يعالج المضحك أو السخيف ridiculous، وربما يُتخذ اللامعقول رمزًا للعضال (أي ما لا يمكن علاجه) والخداع الوهمي للأشياء، بينما المضحك أو السخيف يُتخذ رمزًا لتشوهات الحياة التي يمكن علاجها. ويعني هذا أنه بينما سلوك الناس هو ميدان الهجّاء، فإن ما هو مفترض أو محتمل moral في الكون هو ميدان صانع المفارقة. والمفارقة ـ على عكس الهجاء ـ لا تنشغل بما هو ثابت أو مستقر، كما أن صانع المفارقة لا يدعي إبراء الكون أو حل ألغازه، الهجاء هو الذي يفعل ذلك(١٣). وواضح أن هذا التمييز إنما يأتي من المنظور الرومانسي للمفارقة، فهو إذ ينسحب على (المفارقة الرومانسية)، فإنه لا ينسحب بالضرورة على جميع المفارقات، خاصة الهجائية.

ويتخذ ميويك الشرط الثالث للمفارقة (الغفلة) مائزًا ـ إلى حد ما ـ بين المفارقة والتهكم Sarcasm (حين يكون سبيله الازدواجية المتعارضة)؛ حيث لا يدعي المتهكم عدم الوعي بمعناه الحقيقي أو المقصود، كما أن ضحيته يكون واعيًا بهذا المعنى على نحو مباشر أو شبه مباشر؛ ومن ثم يكون تهكم أو مفارقة لاذعة bitter irony أو مفارقة صريحة Overt Irony، وهي ضرب من المفارقة يكون فيها "مقصود أن يدرك ـ على نحو مباشر ـ الضحية أو القارئ أو كلاهما المعنى الحقيقي أو المقصود لصانع المفارقة"(١٤). ويرجع ميويك ذلك الإدراك المباشر إلى التناقض الفج ما بين وجهي المفارقة، مع غياب أية حيلة من شأنها إخفاء المقصود: "ما يجعل المفارقة مكشوفة التناقض أو التعارض الفج . ليس ثمة مفارقة أكثر صراحة من وصف فيلدنج للسيدة سليبسلوب بأنها "مخلوق جميل"، حيث جاء هذا الوصف عقب وصفه لبدانتها، وبشرتها المثقوبة، ورجلها العرجاء، ووجهها المحتقن، وأنفها الطويل، وعيونها الضيقة... إن نغمة الصوت (أو معادلها الأسلوبي) كثيرًا ما توجهنا إلى التغاضي عن المعنى المزعوم، أو تشير إلى المعنى الحقيقي. تأتي هذه النغمة في المفارقة الصريحة منسجمة مع المعنى الحقيقي؛ من ثمّ يكون لدينا تهكم أو مفارقة لاذعة. وتأتي النغمة متلائمة مع المعنى المزعوم؛ من ثمّ يكون لدينا مفارقة مستترة Heavy Irony "(١٥). والمصطلح الأخير مرادف للمصطلح الشائع عند ميويك Covert Irony. ويكون التستر بتجنب صانع المفارقة الإشارات والتنبيهات الأسلوبية وغيرها التي من شأنها إفشاء المقصود على نحو مباشر، والأخذ بحيل تُظهره ـ بدرجة ما ـ وكأنه غير واع بمعناه الحقيقي. ويمثل ميويك لذلك بقول جين أوستن: "كانت بشرة السيدة فيرارس شاحبة، وقسماتها صغيرة بدون جمال، وطبيعية بدون تعبير، لكن تقطيبًا مبهجًا للجبين حرر محياها من خزي القبح، بمنحه الملامح البارزة للغرور والفظاظة"(١٦). أرى أن سبيل الادعاء بعدم الوعي هنا، هو تلك اللغة المراوغة المتناقضة؛ فما إن تثبت معنى تكمله بما يناقضه أو يعارضه، وما إن تستدرك وتستكمل المستدرَك بما فيه من التباس حسن بقبح، فبدا الكاتب ـ إلى حد ما ـ وكأنه لا يدري أحسنًا يقصد أم قبحًا ؟. وما سبق يلفت الانتباه إلى دراسة المستخدَم في المفارقة من لغة ولغة موازية Para-language، من حيث انسجامها مع المعنى الحقيقي (المفارقة الصريحة)، أو تلاؤمها

مع المعنى المزعوم (المفارقة المستترة)، مع الأخذ بعين الاعتبار أن لكلٍّ من ذلك الانسجام وتلك الملاءمة درجات؛ من ثمّ درجات للمفارقة في كلٍّ من ضربيها هذين:



التهكم ـ إذن ـ داخل في (المفارقة الصريحة)؛ ولهذا يطلق عليه "مفارقة في شكلها الخام"[١٧]، أي مفارقة لمّا تدخلها يد الصنعة بعد، التي من شأنها التمويه أو الإخفاء أو ادعاء الغفلة عن المعنى الصحيح أو المقصود. هذا إذا ما ورد التهكم في صيغة المفارقة (ازدواجية متعارضة)، لكنه قد يرد في غير هذه الصيغة. فالتهكم قد يكون عبر المفارقة، كما أن المفارقة قد تكون للتهكم.

على هذا الأساس، تقبل الدراسة عدّ (التهكم) في تراثنا البلاغي من باب المفارقة. وقد ذهب الدكتور محمد العبد إلى أنه لم يجد في هذا التراث غير مصطلح (التهكم) مقابلا لمصطلح (المفارقة): "ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة: لغوية وبلاغية، من ذكر مصطلح المفارقة. وما نجده فيها مقابلا للمفارقة ـ استنتاجًا من النماذج المتمثل بها: في المضمون العام والمغزى ـ هو اصطلاح التهكم"[١٨]. وأورد تعريف الزركشي للتهكم: "إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال، كقوله تعالى: "ذق إنك أنت العزيز الكريم" [سورة الدخان: ٤٩]، وتعريف يحيى بن حمزة العلوي: "إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال استهزاء بالمخاطب"، ومن أمثلته لديه قوله تعالى: "فبشرهم بعذاب أليم" [سورة آل عمران: ٢١]. والتعريفان فضفاضان، غير أن المثالين ـ وإن كانا داخلين في باب الأمر الإنشائي يفيدان التهكم عبر آلية المفارقة؛ من ثمّ اتفق مع الدكتور محمد العبد في عدّ ما جاء تحت هذا المصطلح من أمثلة تحمل ازدواجية متعارضة، عدّها من باب المفارقة، أو ـ بصيغة أدق ـ تدخل في باب (المفارقة الصريحة). ويمكن أن نمثل لذلك من الشعر العربي الحديث بقول محمود درويش[١٩]: "سمعت في المذياع

تحية المشردين .. للمشردين

قال الجميع : كلنا بخير"

حيث الازدواجية المتعارضة تعارضًا فجًا (حال القائل والمقول له/ القول)، وغياب أية حيلة من شأنها الإخفاء أو التمويه أو ادعاء الغفلة عن المعنى المقصود، فالتهكم واضح والمفارقة صريحة. ويدخل في باب هذه المفارقة ـ كذلك ـ فنون بلاغية أخرى رأى غير باحث فيها مفارقة، وهي فنون: تأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، وتجاهل

العارف[15]. غير أن من الباحثين من استرسل في هذا الأمر؛ حتى أدخل (التورية) في باب المفارقة[16]، وهي لا تدخل ألبتة لغياب شرط (التعارض). لكن يمكن أن نضيف إلى هذه الفنون فن (القول بالموجب)؛ فمن هذا الفن ضرب يعرّفه الخطيب القزويني بقوله: "حمل لفظ وقع في كلام الغير على خلاف مراده مما يحتمله بذكر متعلقه. كقوله:

قلتُ: ثقّلتُ إذ أتيتُ مرارًا ... قال: ثقّلت كاهلي بالأيادي

قلتُ: طوّلتُ، قال: لا، بل تطوّلْـتَ، وأبرمتُ قال: حبلَ ودادي

والاستشهاد بقوله "ثقّلتُ" و"أبرمتُ" دون قوله "طوّلتُ"... وقريب من هذا قول الآخر:

وإخوانٍ حسبتُهم دروعًا ... فكانوها، ولكن للأعادي

وخلتُهمُ سهامًا صائباتٍ ... فكانوها، ولكن في فؤادي

وقالوا: قد صفتْ منا قلوبٌ ... لقد صدقوا، ولكن من ودادي

والمراد البيتان الأولان، ولك أن تجعل نحوهما ضربًا ثالثًا"[20]. فالمخاطَب يقلب القول إلى نقيضه في كل من الشاهد الأول والبيت الأخير من الشاهد الثاني.

وأيًّا ما كان في تراثنا البلاغي من فنون تدخل - بدرجة ما - في فن المفارقة، فإن التنظير الحديث لهذا الفن معمق ومدقق وجدّ مفيد في تحليل النص الأدبي الذي يعتمد المفارقة آلية فنية، وهو ما يُلحظ في الأدب العربي الحديث والمعاصر. من ثم، فمن الأهمية بمكان إضافة هذا الفن إلى فنون البلاغة العربية. وترجع بلاغة المفارقة - في الأساس - إلى (الإيجاز والإدهاش)، فـ"من الناحية الأسلوبية، المفارقة ضرب من التأنق، هدفها الأول - كما يخبرنا ماكس بيربوم، وهو صاحب مفارقة متأنق -: "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرًا". وصاحب المفارقة المتمرس يستعمل من الإشارات أقلها ... فهو مثل المصارع الياباني أو المحفز الكيماوي الذي لا يبدأ فعله إلا ليحرك الإمكانية ذاتية التدمير لدى خصمه"[21]. كما أن غير المتوقع الذي تأتي به المفارقة، كأن يُسرق سارق، وكأن يفضي سبب تافه إلى نتيجة عظيمة، أو يفضي سبب عظيم إلى نتيجة تافهة، يحدث مخاتلة أو مفاجأة تدهش.

(٢)

تعنى كلمة (epigram) - لغةً - النقش، وقد كان القدماء من يونانيين ولاتينيين ينقشون بيتًا أو أبياتًا من الشعر على القبور والنصب التذكارية وتحت التماثيل وفي معابد الآلهة وغير ذلك، مطلقين على ذلك النقش (epigram). ثم أطلقوا الكلمة على أي بيت أو مقطع شعري يتميز باختصار اللفظ وكثافة المعنى، خاصة إذا كان جامعًا مستخلصًا صفوة مسألة أخلاقية، ومع التوسع في الاستخدام، أُطلقت الكلمة على أية جملة مدهشة strinking ترد في رواية أو مسرحية أو قصيدة أو محادثة؛ لتعبر - عادة وبشكل عام - عن حقيقة محكمة[22].

وإذا كان (الإبيجرام) نشأ - أول ما نشأ - في الأدب اليوناني، فإنه ازدهر - أول ما ازدهر - في الأدب اللاتيني، على يد أمثال كاتوللوس مؤسس الإبيجرام اللاتيني، وجوفينال الشهير بهجائياته الست عشرة، ومارشل الذي منح الإبيجرام اللاتيني شكله النهائي بما كتبه من أبيات بلغ مجموعها (١٥٠٠) بيت حاد pungent كان أغلبها فاحشًا، وقد اتخذها مثلا كاتبو الإبيجرام الإنجليز والفرنسيون في القرنين السابع عشر والثامن عشر[23].

ويقدم معجم أكسفورد تعريفًا مركزًا وجامعًا للمعنى اللغوي والدلالة الاصطلاحية لكلمة (epigram): "هو ـ في الأصل ـ نقش على قبر، وعادة ما كان شعريًا. ثم قصيدة قصيرة تنتهي بانقلاب بارع witty في التفكير؛ ومن ثم الانتهاء بقول ثاقب pointed أو متناقض antithetical"[٢٤]. والتعريف يستخلص الخاصيتين المائزتين لهذا النوع الأدبي (الإبيجرام)، وهما: الإيجاز، وبراعة الختام بما يحدثه من انقلاب مفاجئ يثير الدهشة؛ وهو ما يدخل في لب (فن المفارقة)؛ ولذا أرى الدكتور عز الدين إسماعيل ـ وهو إبيجرامي ـ وُفق أيّما توفيق في ترجمة كلمة (wit) إلى (المفارقة)، وذلك في ترجمته لتوصيف كوليردج ـ وهو إبيجرامي ـ للإبيجراما:

"إنها كيان مكتمل وصغير

جسده الإيجاز، والمفارقة روحه"[٢٥].

فلا إبيجرام بدون تحول أو انقلاب أو تعارض أو تناقض أو مفاجأة مدهشة، وبالجملة لا إبيجرام بدون مفارقة. وقد أحسن طه حسين تصوير القول الثاقب الذي تفضي إليه براعة الختام، بل أحسن التصوير الكلي للإبيجراما، بقوله: "وهي أن تكون المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل المرهف الرقيق ذي الطرف الضئيل الحاد قد رُكّب في سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرمية ثم ينفذ منها في خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تحس. ومن هنا امتاز هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة، فهما يقومان منها مقام الطرف الضئيل النحيل الرقيق الرشيق من نصل السهم"[٢٦]. والصورة وإن حسنت، فإنها تربط الإبيجراما بالهجوم والطعن؛ ويرجع ذلك إلى الارتباط الوثيق بين الإبيجراما وغرض الهجاء في التراث اللاتيني، وهو ارتباط هيمن على ذهن طه حسين، وإن كان أشار إلى إنشاء الإبيجراما لغرضين آخرين ـ إضافة إلى الهجاء ـ وهما المدح والغزل.

(٢-١)

ذكر طه حسين في مقدمة كتابه (جنة الشوك) أنه يجرب كتابة (الإبيجرام)؛ ليمتحن نفسه واللغة العربية في القدرة على الاستجابة لهذا النوع الأدبي، فقدم (٢١٧) مائتين وسبعة عشر نصًا نثريًا تجريبيًا[٧]. وقد ألمح الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أنه ليس كل هذه النصوص التجريبية إبيجرامية، بل بعضها فقط. وأورد ثلاثة نماذج من تلك النصوص (وهي: هِجاء، توحيد، جلاء) التي تستوفي في تصوره شروط هذا النوع. كما حصر الباحث محمد ربيع باحشوان في ملحق رسالته "فن الإبيجرام بين طه حسين وجون دن"، ما يستقيم من تلك النصوص مع التعريف العلمي للإبيجرام في (٩٩) تسعة وتسعين نصًا، مستبعدًا بذلك (١١٨) مائة وثمانية عشر نصا[٢٧]. وتتفق الدراسة مع ما ألمح إليه الدكتور عز الدين إسماعيل وما استبعده الباحث محمد باحشوان، غير أن الاستبعاد احتكم إلى شرط (القصر) فحسب؛ حيث لم تستوف تلك النصوص هذا الشرط، وهو شرط صحيح وإن كان لا يخلو من إشكالية، من حيث كون حده أو حدوده غير منضبطة كميًا، كما هي الحال ـ مثلا ـ في تراثنا الأدبي في تمييزه الكمي بين القصيدة والمقطوعة أو الأرجوزة.

وعلى أية حال، فإن الاحتكام إلى هذا الشرط (القصر) وحده غير كاف لتسكين هذا النص أو ذاك في الإبيجرام. فمن النصوص التي عدها الباحث إبيجراما ما لا يدخل فيها لغياب شرط (المفارقة)، ومن ذلك ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ هذه الإبيجراما[٢٨]:

مثل

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ألا يزال من الحق أن الناس على دين ملوكهم ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: بلى! وعلى دين رؤسائهم أيضا في بعض البلاد.

كما أن من النصوص القصيرة التي عدها الباحث إبيجراما عددًا غير قليل يبدأ بالإخبار ـ على سبيل التعجب ـ عن سلوك متقلب لشخص ما، ففي السلوك أو الموقف الواقعي مفارقة يخبر بها النص، لا يصنعها. كما أنه يبدأ بها، لا ينتهي إليها؛ فلا خاتمة مفاجئة مدهشة، وإن كانت لا تخلو ـ أحيانًا ـ من ظرف أو طرافة هي أدخل في (حسن التعليل والتفسير)، ومن ذلك هذه الإبيجراما[٢٩]:

تملق

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ألا ترى إلى فلان قد كان أبعد الناس عن التملق، فلما تقدمت به السن جعل إمعانه فيه يزداد من يوم إلى يوم ؟!

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: كان يعتمد على نفسه ما واتته قوة الشباب، فلما أدركته الشيخوخة اتخذ من التملق عصا يدب عليها.

كما أن من النصوص المستبعدة لغياب شرط (القصر) نصوصًا تضمنت مفارقات، بل مفارقات فريدة من حيث اختصاصها باللغة العربية نحوًا وأدبًا ومن ذلك[٣٠]:

إخاء

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: كيف تقولون في إعراب هذا البيت:

أخاك أخاك إن من لا أخا له   كساع إلى الهيجا بغير سلاح

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: أما النحويون فيقولون إن "أخاك" منصوب على الإغراء، لأن الشاعر يرغب في حب الإخوان والوفاء لهم.

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: وأما أنت ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: وأما أنا فأعربه منصوبًا على التحذير، وأغير فيه كلمة واحدة فأنشده:

أخاك أخاك إن من لا أخا له   كساع إلى الهيجا بكل سلاح

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: إنك لشديد التشاؤم.

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى:

وهل أنا إلا كالزمان إذا صحا   صحوتُ، وإن ماق الزمانُ أموقُ

فلو اقتصر النص على ما تحته خط؛ لكانت إبيجراما قصيرة مختومة بمفارقة نحوية تقلب الدلالة قلبا.

أما النصوص المستوفية لشرطي (القصر والمفارقة) معًا؛ ومن ثم تدخل في الإبيجرام، فهي محدودة. ومن ذلك تلك الإبيجراما[٣١]:

مجون

ما زالت امرأته تظهر له الغيرة حتى أغرته بالإثم فتورط فيه، وما زال هو يلوم ابنه على العبث حتى دفعه إليه، وما زال ابنه ينهى صاحبه عن عشرة خليلة السوء حتى اتخذها له زوجا. أليس من الخير أن يتدبر الناس مجون أبي نواس حين قال:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء

فرب مجون أدنى إلى الموعظة من الحكمة البالغة.

تفصّل الإبيجراما ما أجملته (حكمة المفارقة) عند أبي نواس في ثلاث مواقف اجتماعية، تبث في الحكمة حركة وحياة؛ فتحيلها من تجريد نظري إلى واقعة أو وقائع ملموسة، من ثم تكتسب الحكمة درجة عالية من الواقعية والمصداقية. وتزيد الإبيجراما بلفظة (ما زال) من درجة التناقض الناتج عن انتهاء الأفعال إلى عكس غايتها، كما أن ورود اللفظة في مستهل كل موقف يسبك فيما بين المواقف أو المفارقات. وتشابك الإبيجراما ما بين المفارقات الموقفية الثلاث تشابكًا تتبدل معه الأدوار وتنقلب المواقع؛ حيث موضوع المفارقة الأولى يصبح ضحية المفارقة الثانية (الزوج الأب)، وموضوع الثانية يصبح ضحية المفارقة الثالثة (الابن الصديق). من ثم فإن الإبيجراما تمزج تناقضًا بتناقض أو مفارقة بمفارقة، فضلا عن مزج حبك بسبك. ثم تلتفت الإبيجراما إلى خطاب مباشر يدعو ـ بناءً على ما سبقه ـ إلى تدبر، يقلب العجز على الصدر (مجون)، لينقلب العنوان من معناه إلى نقيضه (وعظ).

على أن من النصوص المستوفية لشرطي (القصر والمفارقة) نصوصًا أفسدها ـ إلى حد ما ـ الاختتام بتعقيب أو تعليق، ومن ذلك[٣٢]:

سيرة

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ما خير سيرة يسيرها الرجل الحازم في أبنائه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: يكلؤهم بعنايته، ويشملهم برعايته، ويحوطهم بعطفه وحنانه، ولا ينتظر منهم بعد ذلك إلا عقوقًا. ذلك أجدر أن يسروه أحيانًا، ولا يسوءوه أبدًا.

فإذا كان الطالب الفتى يسأل ليعرف خير سيرة، فإن السؤال ليتضمن قصد السائل إلى ضمان خير نتيجة أو مردود لهذا الخير. وإذ جاءت إجابة الأستاذ الشيخ باسطة لذلك الخير في ثلاث جمل متوازية مترادفة حول دلالة أو قيمة واحدة (الإحسان)، فإنها جاءت مبطلة أو مخيبة لما أراد السائل أن يضمنه أو أن يطمئن إليه(ولا ينتظر منهم بعد ذلك إلا عقوقًا). لكن التعقيب (ذلك أجدر...) خفف من حدة ما أبطلته أو خيّبته المفارقة، فلو حذف التعقيب لكانت الإبيجراما ـ فيما أرى ـ أوقع، ولو استبدل بعنوانها آخر مثل (رد الجميل)، فربما كانت أجمل.

إن ما دفع طه حسين في كثير من نصوصه إلى التفسير والشرح والإيضاح، بحيث لم يعد للقارئ دور للتفكير والتأويل أو التفسير، هو ـ فيما أرى ـ الغاية الإصلاحية التعليمية لما قدم من نصوص، وقد صرح هو نفسه بتلك الغاية حيث قال في المقدمة ـ مبينًا حاجة عصره لفن الإبيجرام: "فنحن نعيش في عصر انتقال كما يقال لنا منذ أخذنا نعرف الحياة. وعصور الانتقال تمتاز بما يكثر فيها من اضطراب الرأي واختلاط الأمر وانحراف السيرة الفردية والاجتماعية عن المألوف من مناهج الحياة. وهذا كله يدفع إلى النقد، ويحمل على العناية

بإصلاح الفاسد وتقويم المعوج والدلالة على الخير ليقصد إليه، وعلى الشر لتتنكب سبيله، وإظهار ما يحسن وما لا يحسن"[٣٣]. كما أنه صاغ جل نصوصه في حوارية بين طالب يتعلم وأستاذ يعلّم، من ثم كان الشرح إلى حد الفضح أحيانًا، وكان الإطناب الذي خرج بكثير من النصوص عن إيجاز الإبيجراما. وأيًا ما كان الرأي في تجربة طه حسين، فإنه يكفي ـ كما قال الدكتور عز الدين إسماعيل ـ "أن نقول إن فن الإبيجراما لم يظفر في الأدب العربي بأسره بنماذج تعلن عن وعي أصحابها به وبخصوصيته إلا على يد طه حسين"[٣٤].

(٢-٢)

بعد مرور ما يقرب من نصف قرن على تجربة طه حسين، تأتي تجربة أخرى يعلن صاحبها عن وعيه بفن الإبيجراما وخصوصيته، وهي ديوان (دمعة للأسى .. دمعة للفرح) للدكتور عز الدين إسماعيل؛ حيث صدّر ديوانه بما أسماه (بدلا من مقدمة) لتقديم خصوصية فن الإبيجراما وشروطه الفنية، ويقول في ختام التقديم: "وهنا سأسمح لنفسي أن أقرر أنه إذا كان طه حسين قدم الإبيجراما النثرية، فإنني في هذا الكتاب أعيدها إلى الشكل الشعري، مقدمًا منها مائة وستًا وأربعين إبيجراما....". وقد توزعت هذه الإبيجرامات على عشرة فصول: فصل للذات، فصل للدنيا، فصل للأيام، فصل للبشر، فصل للمرأة، فصل للصمت والكلام، فصل للمعنى، فصل للحجارة، فصل للموت، فصل للعبث.

وتبدو التجربة أنضج من سابقتها؛ حيث تمثلت شرطي (القصر والمفارقة) تمثلا جيدًا. فإذا ما أخذنا في قياس القصر كميًا؛ فإننا سنجد مجموع قصائد الديوان (٣٠٢٤) ثلاثة آلاف كلمة وأربعًا وعشرين، موزعة على (١٤٦) مائة وست وأربعين قصيدة؛ أي بمعدل حوالي (٢١) كلمة لكل قصيدة. والعدد (٣٢) اثنان وثلاثون هو أكبر عدد كلمات بلغته إحدى قصائد الديوان (رزق)، بينما العدد (٨) ثمانية هو أقل عدد كلمات بلغته قصيدتان في الديوان (خلاف، الموت والميلاد). وإذا ما صنفنا الأعداد من الأصغر (٨) إلى الأكبر (٣٢) في خمس حزم عددية: (١٢ ـ ٨)، (١٧ ـ ١٣)، (٢٢ ـ ١٨)، (٢٧ ـ ٢٣)، (٣٢ ـ ٢٨)، ورصدنا عدد القصائد الداخلة في كل حزمة؛ لتبين لنا نسبة تردد كل حزمة، من ثم المنوال الشائع في الديوان:

فالحزمة (٢٢ ـ ١٨) هي الأعلى ترددًا؛ حيث إن (٤١ ٪) من القصائد داخلة فيها؛ من ثم فهي المنوال الشائع. ويليها الحزمة (٢٧ ـ ٢٣)، حيث يدخل فيها حوالي (٢٧,٥ ٪) من قصائد الديوان. وإذا ما ضممنا الحزمتين في واحدة (٢٧ ـ ١٨) فإنها ستصبح المنوال الأشيع؛ حيث تستوعب (٦٨,٥ ٪) من قصائد الديوان.

أما (المفارقة) في الديوان فهي قوامه وروحه؛ حيث تقلبت جل القصائد بين النقائض، فتداخلت الأضداد وتشابهت الأمور. فعنوان الديوان (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) يستحضر وجهين متناقضين لشيء أو في شيء واحد، وتسقط (واو) العطف فيما بين (دمعة) و(دمعة) وكأن ليس ثمة دمعتان مختلفتان، وإنما دمعة واحدة تحتمل الأسى وتحتمل الفرح، فالوجهان محتملان في شيء واحد. وكأن النقطتين (..) تشيران إلى لحظة صمت لذاتٍ تشابه عليها أمر الباكي، فما إن تشاهد وجه الأسى، تتأمل لحظة فتتردد وتتراجع إلى الوجه

النقيض دون حسم لأي الوجهين، فكلاهما محتمل في آن. هكذا يهيئ العنوان الذات القارئة للتناقض والدخول في دائرة التشابه.

وما أوهم به إسقاط (واو) العطف من واحدية الدمعتين ينسخه عنوانا إبيجرامتين في الديوان: (دمعة ودمعة) و(دمعتان)، لكن الإبيجرامتين تقلبان كل دمعة إلى نقيض وجهها المألوف المعروف، تقول إبيجراما[٣٥]:

دمعة ودمعة

ـ لِمَ تنحدر الدمعة ساخنة فوق الخد؟
ـ لترطِّب قلب المحزون
ـ ولماذا تدمع عيني وأنا أستغرق في ضحكي ؟
ـ لتثير الأشجان بقلبك

ترى الإبيجراما الوجه الإيجابي، لا السلبي، لدمعة الحزن، وتعلل به انحدارها؛ فبالإيجابي تعلل ما هو سلبي. ويُبرز هذه المفارقة التضاد اللفظي بين الحال المعلّل (ساخنة) والفعل المعلِّل (لترطب)، فما سخنت الدمعة إلا لترطب. وفي المقابل ترى الإبيجراما الوجه السلبي، لا الإيجابي، لدمعة الفرح، وتعلل به انحدارها؛ فبالسلبي تعلل ما هو إيجابي. وقد صعدت دلالة الفعل (أستغرق) بالضحك إلى قمة فرح، كما ضاعفت صيغة الجمع (أشجان) مما تثيره دمعة الفرح؛ فكان إبرازًا لتلك المفارقة. وهي مفارقة مبنية على الأولى اتفاقًا وافتراقًا، فهما متفقتان من حيث وحدة المنظور أو الرؤية (الرؤية الضدية)، وهما مفترقتان من حيث الوجه المنظور (إيجابي × سلبي). كما أنهما يثبتان ما أوهم به إسقاط (واو) العطف في عنوان الديوان من واحدية الدمعتين، لكن الواحدية تأتي من تضمن كل دمعة الوجه النقيض المرتبط بالأخرى، ففي دمعة الحزن فرح، وفي دمعة الفرح حزن، وبالحزن يُعلل الفرح، وبالفرح يعلل الحزن، هكذا تتداخل الأضداد وتتشابه الأمور.

ومع هذا التداخل وذاك التشابه تتداخل ردود الأفعال وتتشابه الأمور؛ تقول إبيجراما[٣٦]:

الوجه الآخر

ـ هل تدرى لِمَ لا يضحكني المضحك..
لا يُبكيني المبكي ؟
ـ كلا..
لكني أعرف أنك تضحك للمبكي..
تبكي للمضحك

تتدرج الإبيجراما من غريب إلى أغرب، حيث البدء بانعدام رد الفعل الطبيعي المناسب على أيٍ من الفعلين المتضادين، فهما سواء. ثم الانتقال إلى ردود أفعال مقلوبة؛ فالمُبكي يفضى إلى ضحك، والمضحك يفضى إلى بكاء؛ فالضحك والبكاء متداخلان بفضل رؤية ضدية ترى الوجه الآخر النقيض لكل من الأسى والفرح، فهو وجه حاضر بالفعل، لا بالقوة فحسب، بل إن حضوره طاغٍ حتى إن رد الفعل ينصرف إلى ذلك الوجه الباطن الظاهر أو الغائب الحاضر، وهو ما يفسر تلك المفارقة الموقفية.

ويعود التداخل والتشابه إلى خبرة بما كان تستشرف ما سيكون، تقول إبيجراما [٣٧]:

دمعتان

حين صعدتُ..
انحدرت في شفتيّ دمعتان
فدمعة لنشوة الصعود
ودمعة للسقطة القادمة

تخترق الإبيجراما الزمن؛ فترى ـ في آن ـ الموقف الكائن وما سيئول إليه من موقف نقيض لما يحدث بعد، لكنه ـ مع الرؤية المخترقة ـ حادث ماثل كائن؛ وبهذا اجتمع لها أو أمامها الموقفان المتناقضان في آن؛ من ثم كان انحدار الدمعتين المتناقضتين في آن أيضًا. وقد تعاضد مع المفارقة تضاد لفظي تجلى ـ بادي الإبيجراما ـ بفضل التعاقب بين الفعلين (صعدت × انحدرت)، والربط بينهما بظرف الزمان (حين) ليتبدى انحدار لحظة صعود. وما كان لهذا التضاد أن يكون ـ لولا التعبير مجازيًا عن التقدم أو النجاح أو الشهرة بالفعل (صعدت). كما أن لأسلوب (الجمع ثم التقسيم) دورًا في المفاجأة؛ حيث جاء القسيم الثاني الأخير مضادًا للقسيم الأول معنىً، ومختلف عنه زمنًا. فما كان الجمع بينهما إلا جمعًا متجاوزًا خارقًا، رأى ما يخفيه الزمن من وجه نقيض للصعود والفرح، وكأن الإبيجراما تمثلت (حكمة المفارقة) عند أبي البقاء الرندي (ت ٦٨٤ هـ):

لكلّ شيءٍ إذا ما تم نقصانُ   فلا يُغرَّ بطيب العيش إنسانُ

ويتكرر اختراق الزمن في أكثر من إبيجراما، فيُرى الوجه النقيض لما كان ويكون. تقول إبيجراما [٣٨]:

السلف الصالح

يومًا قال:
تنكرني فئة من أهل مدينتنا
وترى أني أفسد في الأرض بكلماتي
مع أني في القرن الخامس والعشرين
سأكون لأحفاد الأحفاد من السلف الصالح

يفيد التعبير (مع أني) تعارضًا فيما بين ما بعده وما قبله، ويهيئ هنا لخبر عن واقع كان أو كائن يخطّئ أو يكذّب ما سبق من إنكار وسوء رأى؛ وإذا باختراق للزمن ينبئ، بل يخبر، عن واقع لما يقع بعد لكنه واقع لا محالة في عين الرؤية المخترقة، ومن ثم تتخذه ردًا تخطّئ به وتُكذّب المنكرين الواهمين أنه طالح؛ فتنكشف غفلتهم وتأخرهم عمن سبق عقله زمنه، وتتأكد نسبية الأمور والأحكام باعتبار الزمن، فما يبدو طالحًا في زمن يبدو في آخر صالحا.

وتتكرر مسألة الإدراك المتأخر لما بعد الموت في إبيجراما [٣٩]:

السيد

مغبونـًا مطحونـًا عاش
ذاع النبأ، لقد مات

جاءوا
حملوه على الأعناق إلى قبره
ولأول مرة
يتمدد فوق رءوس السادة لحظات

يختزل مستهل الإبيجراما حياة شخص بكاملها في حال بعينها؛ فكان ـ أول ما كان ـ إبرازًا لتلك الحال. ثم تنتقل الإبيجراما إلى الموت فتنقلب الحال انقلابا، فالآخر أو الآخرون الذين غبنوا وطحنوا يحملون من غبنوه وطحنوه فوق أعناقهم، والمشهد رامز إلى إدراك وإدانة؛ إدراك قيمة من عاش ومات مغبونًا مطحونًا، وإدانة لمن غبنوه وطحنوه وإن أدركوا ـ متأخرين ـ قيمته. فشتان ما بين ما تعلق بالفعل (عاش) من حال جعلت العيش ظلمًا وكآبة وموتًا أو كالموت، وبين ما تعلق بالفعل (يتمدد) من ظرف مكان يجعل الموت إنصافًا وسعادة وحياة؛ إذ يصبح المطحون ـ وإن للحظات ـ سيدًا على السادة.

وتلعب الإبيجراما على عنصر المكان لتقيم مفارقات، تقول إبيجراما[40]:

هنا وهناك

قلت لها:
ها أنا ذا هنا وأنت ذي هناك
قالت:
أجل، ها أنا ذي هنا وأنتَ ذا هناك
قلت:
إذن أنا وأنتِ ها هنا وها هناك

تقوم الإبيجراما على لعبة لغوية جد يسيرة، لكنها تضرب الثبات والفصل ضربًا؛ لتؤكد اللاثبات أو الحركية واللافصل أو التداخل. فمرجعية كل من الضمير وظرف المكان ليست ثابتة، بل هي متحركة مختلفة باختلاف الذات المتكلمة والذات المخاطَبة وما يحلان فيه من مكان. فالضمير (أنا) يعني شخص (أ) إذا كان هو المتكلم، ويعني شخص (ب) إذا كانت هي المتكلمة، والضمير (أنت) يعني شخص (أ) إذا كان هو المخاطَب، ويعني شخص (ب) إذا كانت هي المخاطَبة؛ وعلى هذا فشخص (أ) قد يكون مرجعية لضميري التكلم والخطاب، وكذلك شخص (ب). فـ(أنا) قد تكون (أنا وأنت)، و(أنت) قد تكون (أنت وأنا)، فالمرجعية حركية نسبية.

وظرف المكان (هنا) يعني ما يحل فيه شخص (أ) إذا كان هو المتكلم، ويعني ما يحل فيه شخص (ب) إذا كانت هي المتكلمة، والظرف (هناك) يعني ما يحل فيه شخص (أ) إذا كان هو المخاطَب، ويعني ما يحل فيه شخص (ب) إذا كانت هي المخاطَبة. وعلى هذا؛ فما يحل فيه شخص (أ) قد يكون مرجعية لظرفي القرب والبعد (هنا وهناك)، وكذلك ما يحل فيه شخص (ب). فـ(أنا) قد تكون (هنا وهناك)، و(أنت) قد تكون (هناك وهنا)؛ من ثم فـ(أنا وأنت ها هنا وها هناك)، فالمرجعية حركية نسبية. تعبث الإبيجراما ـ إذن ـ بالمرجعيات لتنداح الحدود والفواصل المصطنعة بين البشر، فما اصطنعه العالم من تمييز بينهم باعتبار النوع (هو / هي) وباعتبار المكان (هنا / وهناك) إنْ هو إلا وهم زائف.

ويأتي التعبير عن التمييز باعتبار المكان في إبيجراما[41]:

تفرقة

الأرض تدور من المغرب نحو المشرق
والشرق الأقصى يحتل مكان الغرب الأقصى
لكن مازال شمال الكرة المسكون شمالا
وجنوبٌ نسكنه مازال جنوبيًا

فمع دوران الكرة الأرضية تُتبادَل المواقع ما بين الشرق والغرب، فالعلاقة الأفقية متحركة حركة دائرية، وتلك مفارقة تتسق والطبيعة. لكن مع الحركة ثبات كلٍ من الشمال والجنوب، فالعلاقة الرأسية ما بين ساكني الشمال وساكني الجنوب ثابتة راسخة، فمن هو (فوق) فوق ومن هو (تحت) تحت؛ إذن فالطبقية التي اصطنعها الإنسان تتضاد مع الحركية التي تموج بها وفيها الطبيعة.

وتصور المفارقة عبر المكان علاقة الشاعر بالعالم في إبيجراما[42]:

دوران

في وحدته
يحتضن الناس / الأرض / النهر / الجدران
فإذا ما جال خلال السوق / الطرقات / الميدان
عاد وحيدًا

إن في الانفصال اتصالا رحبًا جميلا، وفي الاتصال انفصالا بغيضًا أليمًا؛ إذ يغترب الشاعر بينما هو في جمع؛ من ثم ينفصل ليتصل، وإذا ما اتصل انفصل، وهكذا دواليك. واتساقًا مع دائرة الانفصال والاتصال، يرتد عجز الإبيجراما على صدرها صوتيًا (وحدته، وحيدا)، وينفصل عنه دلاليًا؛ ففي الصدر عزلة جسدية، وفي العجز عزلة نفسية.

وتصور المفارقة عبر المكان ـ كذلك ـ ضياع الشاعر في هذا العالم، تقول إبيجراما[43]:

الصوت الضائع

في قريتنا..
يبهرني الصمت ولكني لا ألبث أن أضجر
فألوب إلى قلب مدينتنا الشمطاء..
إلى قلب الضجة
تبهرني الضجة، تأسرني، أغرق فيها
وهنالك لا أسمع حتى صوتي.

فالشاعر لا يجد ذاته في المكان الواحد ذي الوجه الواحد، فالقرية ذات وجه صامت يبهر الشاعر ويجذبه، لكنه سرعان ما يضجر وينفر؛ فثمة إقبال ينتهي بإدبار، وتلك مفارقة تنبني عليها مفارقة ثانية؛ إذ مع الإدبار يتحول الانبهار بالقرية ووجهها الصامت إلى انبهار بالمدينة ووجهها الصاخب. وفي الصخب لا يُسمع صوت، وتلك مفارقة ثالثة تبين عن تداخل الأصوات وتصاخبها؛ فلا يستبين الشاعر أيًّا منها حتى صوته إن كان ثمة مجال لأن يتكلم. تُرى لو كان مع الصخب صمت، أو مع الصمت صخب، أو في القرية مدينة، أو في المدينة

قرية، أكان الشاعر واجدًا ذاته ؟ يبدو أن الأمر كذلك؛ إذ سيجتمع ـ حينئذٍ ـ وجهان متناقضان، واجتماعهما ـ حسبما تبين فيما سبق من نصوص و تحليل ـ هو جوهر رؤيته الرومانسية للعالم، فبالضدين تكون الحياة ويحيا الحب كما يقول في إبيجراما[٤٤] :

الموت والميلاد

ـ تحبني ؟

ـ نعم ولا

ـ وكيف ذا ؟

ـ لكي يعيش حبنا

فباجتماع (نعم و لا) تكون حياة، لكن البشر لا يدركون ذلك، بل لا يقبلونه كما تقول إبيجراما [٤٥]:

خلاف

ـ لا..

ـ نعم..

ـ لا..

ـ نعم..

(واحد منهما قاتل أو قتيل)

فبينما (نعم و لا) تعطف بينهما (واو) العطف ليتكاملا ويتفاعلا لخلق حياة أو حفظ حياة، فإن : ـ لا..

ـ نعم..

يفصل بينهما سطر ليكون شطرًا بين رأى ورأى أو صوت وصوت يتصادمان؛ فيتشاطران أو يقتتلان؛ من ثم يكون موت بدلا من حياة. وتتعاضد الوحدة العروضية مع العلاقة المتباينة بين (نعم) و(لا) فيما بين الإبيجرامتين؛ فمع علاقة التكامل بينهما لتكون حياة، يكمل بعضهما بعضا لتكون التفعيلة العروضية (مستفعلن). ومع علاقة التناحر بينهما الذي يفضي إلى شطر أو قتل، تنشطر الوحدة العروضية (فاعلن) فيما بينهما، فتستقل (لا) بالسبب الخفيف وتستقل (نعم) بالوتد المجموع، وما أحوج كل قسيم إلى قسيمه! كما أن أيًّا من ألفاظ السطر الأخير في إبيجراما (الموت والميلاد) لم تستقل بتفعيلة (مستفعلن)، بل جاءت التفعيلة في كل مرة نتاج تكامل بين لفظ وبعض لفظ، وهو ما يتسق ودلالة التكامل. بينما كل لفظة من ألفاظ السطر الأخير في إبيجراما (خلاف) ــ عدا آخر لفظتين (أو قتيل) استقلت بتفعيلة (فاعلن)، وهو ما يتسق ودلالة القصر على الرأي الواحد الفرد.

وتكشف إبيجراما(طفولة) عمى القاتل عبر حكمة الطفولة[٤٦]:

طفولة

ـ جدِّي ! ما معنى الحرب ؟

ـ معناها أن يقتتل اثنان فيقتل أحدهما الآخر

ـ ولماذا يقتله ؟

ـ كي يمتلك الأشياء جميعًا وحده

ـ مع من عندئذٍ يلعب ؟

إذ تبدأ الإبيجراما بسؤال جد يسير وجد ساذج يتسق مع السائل الساذج الجاهل، فإنها تنتهي بسؤال يتناقض مع السؤال الأول وسائله؛ فالسؤال الأخير جد عميق ملؤه عقل وبصيرة وحكمة، فهو لا يصدر عن طفل صغير، وإنما عن شيخ عاقل حكيم بصير. يكشف السؤال غفلة المالك قتلا أو القاتل المالك وغباءه؛ فهو إذ رأى للقتل وجهًا فقد غاب عنه وجه يلغي أو يبطل الوجه الذي رآه؛ فبالقتل يمتلك، وبالقتل تبطل فائدة ما امتلك. لقد غابت عنه حكمة الجاهل الحكيم (لا غنى للأنا عن الآخر). إن الشاعر إذ تقمص شخصية طفل ليلقن الحكمة فقد مارس المفارقة عبر التظاهر بالجهل والسذاجة، وهو تظاهر متكرر في غير إبيجراما. تقول إبيجرما(٤٧):

سذاجة

كنت أصيخ السمع كلما مضى يلفق الحكايا
وكلما أوغل في التلفيق أستزيده
كان يظن أنه يعبث بي
ولم يكن يدرك أنني أنا العابث به

فالتظاهر بالتصديق مبالغ فيه (أصيخ) ومتنام (أستزيده)؛ من ثم تتسع المفارقة بين المظهر والمخبر، ويزداد التغرير بالكذاب ليتمادى؛ فتشتد المفارقة بين الإرسال والتلقي، وتأخذ منحى دراميًا (المفارقة الدرامية)، وتنقلب بها الأوضاع؛ فالعابث يُعبث به بينما هو يعبث أو يظن أنه يعبث، فهو الغافل والضحية. ومن أراد أن يعبث به أصبح هو العابث بفضل وعيه المتغافل، وهو وعي يعيه المتلقي منذ السطر الأول؛ من ثم لم تكن ثمة حاجة إلى السطر الأخير في الإبيجراما.

وتصنع شخصية الساذج الهازل مفارقة لا تخلو من طرافة ودعابة في إبيجراما(٤٨):

الرعب الأزلي

ـ أتحرك دومًا، أستشرف آفاق المستقبل
لكني أخشاه
ـ الفرح أمامك..
لكن شبح الماضي المرعب في ظهرك
ـ هل أمشي وجهي للماضي
ظهري للمستقبل ؟
ـ ستزيد الطين بلة

يدور حوار الإبيجراما بين ذات تتطلع لكن تتخوّف، وأخرى تطمئن لكن تُحذّر. وإذ بالذات المتطلعة تتحول عن وعيها وجدها إلى سذاجة وبلاهة وهزل؛ حيث تفهم كلام الذات المطْمئنة المحذّرة فهمًا حرفيًا (الفرح أمامك.. لكن شبح الماضي المرعب في ظهرك)؛ فترى أن تستدير بجسدها نحو الماضي ليتحول إلى فرح أمامها! وهي ـ بذلك ـ تتلقى تلقيًا مفارقًا (مفارقة التلقي) يُضحك، لكنه ضحك لا يخلو من أسى وأسف؛ إذ لا يخلو من إشارة إلى تعامل نفر من البشر مع قضايا مصيرية تعاملا سطحيًا فهمًا وحلا (يزيد الطين بلة).

وعلى أية حال، فإن الذات إذ تتوثّب وتتخوّف في آن، وتطمئن وتحذّر في آن، وتجدّ وتهزل في آن، لهيَ ذات قلقة متأرجحة بين نقيضين، يمتلكها حس المفارقة ذو الطبيعة الاحتمالية التناقضية. ذلك هو الملمح الأبرز الأهم في صورة الذات الشاعرة، فهل يصلح أن يكون ذلك إجابة ـ أو بعض إجابة ـ لأسئلة الإبيجراما الأخيرة في الديوان[٤٩]:

إما .. أو

ـ هل تسمعني ؟

ـ طبعًا !

ـ هل تفهم معنى أقوالي ؟

ـ طبعًا !

ـ ماذا تفهم ؟

ـ أنك إما مجنون أو جاهل.

وهل تستطيع ما قدمته الدراسة من تحليل قليل، أن يعكس ـ ولو قليلا ـ ما لم تعكسه مرآة الشاعر من (آه) تسكنه في إبيجراما[٥٠]:

أين الآه

عيني تنكر عيني في المرآة..

فتنكرها عين المرآة

وجهي يتراءى مختلفًا عن أمس فأنكره..

يــنــكــرني .. وجهي لا أنســاه

وجهي مكتوب بالخط الكوفيّ على جبهته..

كلمة "آه"

أعتقد أنه اتضح ـ ولو إلى حد ما ـ النضج الفني الذي يميز تجربة عز الدين إسماعيل عن تجربة طه حسين، وأبرز ذلك أن إبيجراما عز الدين إسماعيل تلمس ولا تخدش، تلمّح ولا تصرّح؛ من ثم تفتح بابًا للتفسير والتأويل. ومرد ذلك التخلي عن الغاية التعليمية الإصلاحية التي حكمت تجربة طه حسين، واتخاذ إبيجراما عز الدين إسماعيل الشكل الشعري. إن كثيرًا من مفارقات طه حسين لا تصنعها الإبيجراما، وإنما تخبر بها حيث هي قائمة في الواقع، ويكون دور الإبيجراما ـ حينئذٍ ـ في اختيار الصيغة اللغوية التي تظهر هذه المفارقة وتبلورها، وفي تعليل المفارقة تعليلا لطيفًا طريفًا أحيانا، ومضاعفتها حينًا. كما أن مفارقات طه حسين غلبت عليها المفارقة اللفظية أو البلاغية والغاية الهجائية والتهكمية. أما مفارقات عز الدين إسماعيل، فإن الإبيجراما تصنعها صنعا أو تخلقها خلقا عبر آليات منها: اللعب على عنصر الزمان وعنصر المكان أحيانا، ولعبة التغافل أو التساذج حينًا. وكثيرًا ما تعددت المفارقة وانبنى بعضها على بعض داخل الإبيجراما الواحدة، فهي تجري في جميع أوصالها. كما أن كثيرًا ما عبرت المفارقة عن رؤية رومانسية للحياة والعالم.

أعتقد أن ديوان (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) أحسن تَمَثُّلَ تَوْصِيفِ كوليردج لفن الإبيجرام: (جسده الإيجاز، والمفارقة روحه)، من ثم فالديوان يجسّد العلاقة الوثقى بين المفارقة والإبيجرام.

الهوامش:

(١) انظر: سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص ٢٦ : ٣٠.

(٢) انظر (irony) عند: منير البعلبكي: المورد، ط ٣٧، دار العلم للملايين، بيروت ٢٠٠٣م. ومجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، طبعة جديدة، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٣م.

(3) Oxford Advanced Learner's Dictionary, term(irony), sixth edition, edited by Sally Wehmeier, Oxford University press.

(٤) سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٤٣.

(* ١) http: // Newark. rutgers.edu/ ~ lynch / terms/ irony.htm1.

(٥) في كتابه:

The Compass of Irony, p 61:65, 87: 90, Methuen, London and New York 1980.

(6) http:// www. tnellen. Com / cybereng / lit_ terms / irony. htm1

(٧) سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٣٠ : ٣١.

(* ٢) "الجو atmosphere: نوع التأثير النفسي العام الذي يتركه العمل الأدبي. ويتبلور في عرض ظروف القصة وزمانها عرضًا شائقًا، أو وصف بيئة الأحداث وصفًا مؤثرًا. فالجو على هذا من صنع أسلوب الكتابة". د. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب،(مصطلح atmosphere).

(8) D.C.Muecke : The Compass of Irony, Methuen, London and New York 1980, p 11.

(9) D.C .Muecke : Ibid: p 19 : 20.

(١٠) انظر: هنرى برجسون: الضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، سلسلة الألف كتاب الثاني (٢٤٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص ١٨.

(* ٣) راجع: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، ط ٦، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده ١٩٦٠م، ص٢٦٢ : ٢٦٣. السكاكي: مفتاح العلوم، ط ٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٩٩٠م، ص ١٨٢ : ١٨٣. وللباحث: البلاغة والاتصال، دار غريب ٢٠٠٠م، ص ١٦١ : ١٦٤.

(11) D.C. Muecke : The Compass of Irony, p 21.

(١٢) سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٤٦. وانظر له ـ كذلك ـ :

The Compass of Irony, p 22.

(* ٤) نجد ـ إلى حد ما ـ تفسيرًا لهذا الاعتبار فيما جاء تحت مصطلح (الهجاء) في (معجم مصطلحات الأدب) لمجدي وهبة، ومصطلح (الهجاء المينيبي) في (دليل الناقد الأدبي، ط ٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت ٢٠٠٠ م) لميجان الرويلي وسعد البازعي؛ حيث شاع في الأدب الغربي نوع من الهجاء يقوم على الخلط، كخلط الجد بالهزل، والهجاء بالسخرية، كما أنه يغص بالشخصيات المتناقضة.

(13) D.C. Muecke : The Compass of Irony, p 27.

(14) Ibid : p 54.

(15) Ibid : p 54.

(16) Ibid : p 17.

(17) Ibid : p 54

(١٨) محمد العبد: المفارقة القرآنية ـ دراسة في بنية الدلالة، ط١، دار الفكر العربي ١٩٩٤م، ص ٢٣.

(١٩) ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ط ١٤، دار العودة، بيروت ١٩٩٤م، ص ٣٦.

(* ٥) انظر: خالد سليمان: المفارقة والأدب ـ دراسات في النظرية والتطبيق، ط ١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ١٩٩٩م، ص ٢٢ : ٢٤. ناصر شبانه: المفارقة في الشعر العربي الحديث،

ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٢ م، ص ٣٠ : ٤٥. وأشير إلى أن فن (تجاهل العارف) يتداخل معه في تراثنا البلاغي فنا (التعريض والتشكيك)؛ فما يورده بلاغي في باب (تجاهل العارف) يورده آخر في (التعريض والتشكيك) والعكس صحيح. فعلى سبيل المثال، قول زهير:

وما أدري وسوف إخال أدري　　　أقوم آل حصن أم نساءُ

يورده ابن رشيق القيرواني (العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، دار الجيل، بيروت ١٩٨١م، ج ٢/ ص ٦٦) في (باب التشكيك)، بينما الخطيب القزويني (الإيضاح، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ١٩٨٩م، ص ٥٣١) يورده في فن (تجاهل العارف)، و(التعريض) عنده غرض من أغراض هذا الفن، كما في قوله تعالى: "وإنا أو إياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين". و(تجاهل العارف) هو (سوق المعلوم مساق غيره) عند السكاكي (مفتاح العلوم، ص٢٣٣: ٢٣٤)، ويدخل فيه (التعريض).

(* ٦) ذكر ناصر شبانه في مفتتح رصده لفنون البلاغة الداخلة ـ حسبما رأى ـ في المفارقة، أنه يقتصر "على ما يقترب من المفارقة حد المطابقة"، وقد أدرج من هذه الفنون ـ ضمن ما أدرج ـ (التورية)، مفتتحًا بعرض ما ذكره ابن حجة الحموي ومحمد الجرجاني عن التورية، مستنتجًا من هذا العرض "التقارب حد التطابق ما بين التورية والمفارقة"، ثم يفارق ـ في الختام ـ ما استنتجه، حيث قال: "وإذا كانت التورية تقترب من شبيهتها المفارقة في هذه اللغة المراوغة، وفي ازدواجية المحمولات، وفي الموقف من القارئ ودوره في عملية القراءة؛ فإنها تختلف عنها في عدم اشتراطها ضدية المعنيين البعيد والقريب...". د.ناصر شبانه: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٣٠ : ٣٥.

(٢٠) الخطيب القزويني: الإيضاح، ص ٥٣٣ : ٥٣٤.

(٢١) سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٣ ٦.

(٢٢) انظر:

The New Encyclopedia Britannica, volume 4, term (epigram).

The Oxford Companion to English Literature, term (epigram), sixth edition, edit by Margaret Drabble, Oxford University 2000.

طه حسين: جنة الشوك، ط ١١، دار المعارف، ص ١١ : ١٢.

عز الدين إسماعيل: دمعة للأسى.. دمعة للفرح، ط١، شركة مطابع اللوتس ٢٠٠٠م، ص٩ : ١٠.

(٢٣) انظر:

The New Encyclopedia Britannica, fifteen edition, Encyclopedia Britannica, Inc, 2003, volume 4, term (epigram).

File://: /Juvenal_ The Columbia Encyclopedia Sixth edition_2001.05.htm

طه حسين: جنة الشوك، ص ٩.

(24) The Oxford Companion to English Literature, term (epigram).

(٢٥) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى.. دمعة للفرح، ص ١٠. وانظر النص الإنجليزي في:

The New Encyclopedia Britannica, volume 4, term (epigram).

(٢٦) طه حسين : جنة الشوك، ص ١٥.

(* ٧) ذكر طه حسين في المقدمة أنه يقدم (١٥٠) مائة ونصف مائة، وفي الفهرس مثبت (١٩٨) مائة وثمانية وتسعون عنوانًا. لكن العدد الفعلي لما قدم من نصوص (٢١٧).

(٢٧) انظر: عز الدين إسماعيل: دمعة للأسى.. دمعة للفرح، ص ١٧. وراجع أيضًا: محمد ربيع باحشوان: فن الإبيجرام عند "طه حسين" و"جون دن"، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية بجامعة الدول العربية ٢٠٠٦ م.

(٢٨) طه حسين: جنة الشوك، ص ٩٦.

(٢٩) المرجع السابق: ص ٧٧.

(٣٠) السابق: ص ٣٣، ٩٥ : ٩٦.

(٣١) السابق: ص ٥٣، ١٣٢، ٨١، ٥٧، ١٣١.

(٣٢) نفسه: ص ١٢١ : ١٢٢.

(٣٣) نفسه: ص ٧.

(٣٤) عز الدين إسماعيل: دمعة للأسى.. دمعة للفرح، ص ١٦.

(٣٥) المرجع السابق: ص ٥١.

(٣٦) السابق: ص ٣٧.

(٣٧) نفسه: ص ٥٥.

(٣٨) نفسه: ص ٦٤.

(٣٩) نفسه: ص ١٤٦.

(٤٠) نفسه: ص ١٤٩.

(٤١) نفسه: ص ٤٥.

(٤٢) نفسه: ص ٥٧.

(٤٣) نفسه: ص ٣٣.

(٤٤) نفسه: ص ١٠٦.

(٤٥) نفسه: ص ٧٧.

(٤٦) نفسه: ص ٨٠.

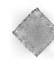
(٤٧) نفسه: ص ٨٤.

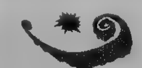
(٤٨) نفسه: ص ٣٠.

(٤٩) نفسه: ص ١٥٤.

(٥٠) نفسه: ص ٢٤.

آفاق







بعث الماضي الحيّ في الكتابات النقدية لأحمد كمال زكي



عبد السلام الشاذلي

لن يطوي النسيان ذكرى العالم الجليل والناقد الكبير: أحمد كمال زكي (١٩٢٣-٢٠٠٧) الذي رحل إلى عالم الأبدية قبل خمسة أيام من نهاية العام المنصرم، رحيلاً جميلاً، هادئاً، كنفسه الجميلة المطمئنة، بلا ألم، أو معاناة مع المرض، إلا ما كان يعانيه من بعض متاعب القلب الموجع بوَجْدِ الغياب لبعض من أحب من الأهل والأصدقاء.

كان أحد كمال زكي يتمتع حقاً برقة الشاعر ودقة الباحث العالم، وقد كان يملك مقدرة فائقة على الإلقاء الرائع للشعر العربي عبر نبرات صوته العذب، ومخيلته الشعرية الفسيحة التي كان يتقمص المعنى الشعري بها، فيخلق حالة شعرية لدي السامع مما يجعله يتوحد جمالياً مع النص الشعري الذي يقرؤه، سواء أكان ذلك في الجمعية الأدبية المصرية في مطلع الستينيات من القرن الماضي أو البرنامج الثاني (الثقافي) بالإذاعة المصرية، عبر حواراته مع شاعرنا الكبير فاروق شوشة وقد جمعت أشعاره تحت عنوان "أناشيد صغيرة" (١٩٦٣).

نشر الناقد المبدع في مطلع السبعينيات أهم دراساته الأكاديمية المعمقة: "شعراء الهذليين في العصرين: الجاهلي والإسلامي" (١٩٦٩)، و"الحياة الأدبية في البصرة حتى نهاية القرن الثاني للهجرة" (١٩٧١).

وقد تفرعت عنهما مجموعة مهمة من الدراسات الأدبية، تدخل ضمن سياق "التراجم الأدبية" لبعض أعلام الأدب العربي القديم، كدراسته عن كل من "أسامة بن منقذ" (١٩٦٨) و"الجاحظ" (١٩٧٧)، و"ابن المعتز العباسي" ثم دراسته الرائعة عن "الأصمعي"، والتي حدد فيها منهجه الأدبي في ترجمة سير حياة الأدباء، على أنها - على حد قوله- "ترجمة هي إلى التاريخ الفني أقرب مما هي إلى التاريخ العلمي، وهي قصة حياة لا تجمع الأخبار لتنتقدها، وإنما تجمعها لتنسقها، وقد يقتحمها الخيال، ولكن بشرط ألا يفسد منطق الواقع الذي عاشت فيه". وقد تأثر في ذلك بمنهج "أندريه موروا" وأسلوبه الفني في ترجمته لبعض أعلام الأدب الإنجليزي الحديث من أمثال الشاعر "شلي" والروائي "ديكنز".

ولقد صاغ الناقد المبدع سيرة حياة "أسامة بن منقذ" صياغة روائية تكشف عن موهبته في السرد الفني للرواية التاريخية، وذلك تحت عنوان "فارس الفرسان" (١٩٧٤)، ونراه يحدد هدفه القومي والإنساني منها بقوله: "لكي نتعلم كيف نصبر ونقاوم، وحتى نحقق الغاية التي رمى إليها أسامة — وهي تجميع القوى — نكتب هذه الصفحات، راجين أن تكون وفاءً بحق بطل تستطيع وقائعه أن تخلق فينا ملايين "الأبطال".

كما مارس كتابة القصة القصيرة، ضمن كتاب جماعي نشرته الجمعية الأدبية المصرية تحت عنوان "قصص من مصر" وشارك فيه كل من: شكري عياد وفاروق خورشيد، وسهير القلماوي، عبد الرحمن فهمي، وعبد الغفار مكاوي، محمد فريد أبو حديد.

وربما كان كتابه الرائد: "الأساطير: دراسة حضارية مقارنة" (١٩٨٢) من روائع أعماله الأدبية والنقدية، وقد أهداه بكلمات جميلة إلى ذكرى أستاذه أمين الخولي، "الذي كان له فضل الريادة في هذا المجال: تحية أمانة وحب.. واستمراراً للكلمة". ويتجلى لنا على صفحاته الشخصية النقدية المبدعة والقائمة على منهج التمحيص الدقيق للقضايا النقدية عن طريق قياس الأشباه على نظائرها، للكشف عن الفروق والحدود الدقيقة بين كل من: الأسطورة والخرافة، والأسطورة، والفن وما بينهما من حدود وفروق بين كل من الأدب والتاريخ والواقع، وهي دقة منهجية قد تفتقر إليها بعض الدراسات الأدبية القائمة على منهج التفسير الأسطوري للأدب القديم خاصة، لا في الدراسات العربية فحسب، بل في بعض الدراسات النقدية الأوربية والتي استوحينا منها المنهج الأدبي نفسه.

ونراه يوظف هذه الدراسة الممتازة عن "الأساطير" في بيان دورها في الأعمال الأدبية عامة والسردية خاصة، بحكم أنه منذ جماليات أرسطو في "فن الشعر" تحتل الأسطورة مكان الرحم المولد في البناء الدرامي. وهنا يطرح ناقدنا المبدع سؤاله الرئيسي على الروائيين العرب فيما بعد نجيب محفوظ: "ما السبيل إلى توظيف الأسطورة في بناء القصة الجديدة؟"، وهو السؤال الذي حاول صديقه الروائي الكبير "ادوار الخراط" تقديم إجابة عملية عنه في عدد من أعماله الإبداعية الرائعة، مثل "رامة والتنين" وغيرها .

تعود الدراسات النقدية المعمقة لأحمد كمال زكي إلى مطلع الستينيات، حيث نراه ينشر في يوليو ١٩٦٣ بحثاً قيماً بمجلة "الكاتب" تحت عنوان "محاولة لفهم الفولكلور"، والتي ضمنها — فيما بعد — كتابين نقديين مهمين هما: "نقد: دراسة وتطبيق" (طبعة أولى— دار الكاتب العربي ١٩٦٩)،ثم أعاد نشره مع دراسات نقدية جديدة تحت عنوان: "دراسات في النقد الأدبي" (لونجمان، مصر ١٩٩٧).

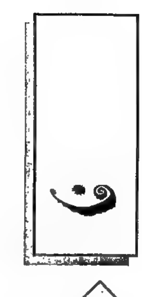
وفي مطلع الثمانينيات يكتب كتابه النقدي الرائع "النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته" (١٩٨١)، ونراه يخط لنفسه خطة بحث تتمتع بالأصالة والموضوعية في آن، فهو يركب في كل واحد بين مداخل النقد العالمية ومظاهر تطبيقها في حركة النقد العربي الحديث عند أساتذته ونقاد جيله، فتحس أن كل نوافذنا مفتوحة على العالم، كما أن العالم يتسلل برفق إلى بيوتنا عبر نوافذها الضيقة، ثم يحدد العناصر الأربعة للتجربة الأدبية وهي: (العاطفة— المعنى — الخيال — العبارة) تحديداً دقيقاً ليطرح أمامنا خارطة اتجاهات وطرائق النقد الحديث، ويتمثلها بعمق في أربعة اتجاهات رئيسية وهي "التكاملي— الاجتماعي—

النفسي – الصحافي"، وقد أعطى للاتجاه الأخير أهمية بالغة كما تتجلى في أعمال مجموعة من كبار نقادنا اليوم: (رجاء النقاش، سامي خشبه، جلال العشري – رحمه الله – وماهر شفيق فريد) الذين اتصلوا بالحياة الأدبية، على حد قوله، "بفكر طموح، وحساسية ذكية".

ثم ظهر له كتابه: "الأدب المقارن" (الطبعة الأولى، ١٩٨٢، الطبعة الثانية، ١٩٨٤)، أثناء عمله بإحدى الجامعات العربية، وفيه تتجلى مواهب الناقد الباحث كأستاذ أكاديمي مرموق وذلك من خلال منهجه وطريقة عرضه.

وكانت هذه الفترة من أخصب فترات عطائه العلمي، فشارك في العديد من الدوريات النقدية المتخصصة، كـ "فصول" المصرية، و"عالم الفكر" الكويتية، ومن أهم تلك الدراسات دراسته المتميزة عن "التفسير الأسطوري للشعر القديم" (فصول إبريل ١٩٨١). وقد أعاد نشر تلك المقالات في كتابه "دراسات في النقد الأدبي" (١٩٩٧).

لقد كان الناقد المبدع "أحمد كمال زكي" إنساناً يتمتع حقاً بنفس ذكية، وروح جميلة، وعقل متقد، وقد مثّل لجيلنا شخصية مثقف مصري أصيل، كان يعلو على الصغائر، ويترفع عن المناصب، ككاتب حر العقل والنفس والضمير، وسط عالم يموج بكل ما يوقع المثقف الحقيقي في شراك المثلث الرهيب (المال – الشهرة – الوجاهة) انتقاماً لا شعورياً من ماض بغيض، لم يتح له أن يتنفس فيه هواءً نقياً، وحباً خالصاً للناس والأشياء معاً.



جائزة نجيب محفوظ الأدبية لعام ٢٠٠٧



سامية محرز

يسعدني أن أرحب بكم في الدورة الثانية عشرة لجائزة نجيب محفوظ للأدب الروائي العربي. وبالنيابة عن أعضاء لجنة التحكيم يسرني أن أعلن أن الفائزة بجائزة نجيب محفوظ لهذا العام هي الكاتبة المصرية أمينة زيدان عن روايتها "نبيذ أحمر" التي نشرت في القاهرة (دار الهلال) عام ٢٠٠٧ و ينتظر صدورها في الترجمة الإنجليزية عن دار نشر الجامعة الأمريكية عام ٢٠٠٨.

كيف للمرء أن يكتب الفجيعة؟ هذا هو الهاجس المحوري في رواية أمينة زيدان الشعرية "نبيذ أحمر". تبدأ القصة في مدينة السويس مع مولد سوزي في عام ١٩٦٠ إلا أن القارئ مطالب منذ بداية النص بالمشاركة في إعادة ترتيب أشلاء الأحداث الجسام التي ترويها البطلة على مدار أربعة عقود. إن حياة سوزي العائلية والنفسية ووعيها القومي أيضا تشكلت جميعها من خلال الخراب والدمار. وقد لخص الناقد الأدبي فخري صالح الحالة التي تعكسها الرواية قائلا: "تحكي الرواية عن زمن الخيبات انطلاقا من المقاومة في مدينة السويس بعد حرب ١٩٦٧، وعبور الجيش المصري عام ١٩٧٣، وما تلا ذلك من انهيار، وافتقاد طريق، وتساقط المناضلين، وصعود الأصولية، وتفكك المجتمع إلى طوائف، وصعود طبقة وصولية انتهازية في زمن الانفتاح تتاجر بكل شيء. إنه زمن يفضي إلى الجنون وانتشار حالات الاكتئاب". هكذا فداحة الأحداث التاريخية التي تتزامن مع نضج شخصية سوزي وهكذا مدى الفجيعة التي تسكنها على المستوى الشخصي والجمعي في آن.

ومن هذا المنظور تعتبر رواية "نبيذ أحمر" نصًا عن صمت التاريخ والأحداث المسكوت عنها التي تسعى أمينة زيدان منذ البداية لاستنطاقها من خلال إعادة كتابة ما غيبته المخيلة القومية الجمعية. وتنجح الروائية نجاحًا ملحوظًا في زحزحة هيمنة مدينة القاهرة على

الخريطة الأدبية باختيارها السويس، مدينتها المهمشة، مشهدًا حيًا لكتابة الفجيعة: السويس تلك المدينة الصغيرة نسبيًا التي تحملت وطأة الهزيمة، والخراب، والدمار، والموت، والاقتلاع، وأخيرًا النسيان. يحفر نص أمينة زيدان مدينة السويس في المخيلة الجمعية باعتبارها مسرح الفجيعة بامتياز. إن الكاتبة في واقع الأمر ترسم خريطة مدينتها المنكوبة من خلال بيوتها المهدمة وأشلاء أجساد أبنائها ومحرريها.

وقد أثنى الناقد الأدبي إبراهيم فتحي على الرواية في تقريره بقوله: "نبيذ أحمر" رواية تجيد توظيف أدوات السرد الدقيقة..... وهنا نجد الراوي الضمني وراء السيرة الذاتية يجيد انتقاء الأحداث والحوارات وإضاءة مستويات التجارب والتعليق عليها بالصور البلاغية والنثر الشعري. كما أن الراوي الضمني يقدم لتجارب الهزيمة والفقد والضياع على النطاق الفردي والعام والوطني واليساري إطارًا روائيًا تفسيريًا إضافيًا لأحداث الرواية يتخلل السرد هو بمثابة قص يتناول القص بالملاحقة....".

وعلى الرغم من فداحة الحدث ينشغل نص "نبيذ أحمر" بالوجه الآخر للسويس: وجهها "الكوزموبوليتاني" الذي شوهته المعارك والحروب المتتالية حتى تلاشى تمامًا مع نزوح مجتمعات بأكملها كان وجودها يشكل جزءًا رئيسيًا في تكوين سوزي. ويتمثل هذا الوجود في أندريا الشاب اليوناني الذي أحبته سوزي وظل حضوره طاغيًا حتى بعد سفره باعتباره أليفها الأدبي ورمز كوزموبوليتانية المدينة المفقود. وقد التفت الدكتور عبد المنعم تليمة إلى هذا البعد الرمزي في الرواية معلقًا: "تسعى الذات الوطنية المصرية إلى التحرر من عدوان الذوات الأجنبية، ويتوازي هذا السعي العام مع سعي خاص إلى التحرر الذاتي. أنثى طالعة تنمو وتتفتح في مجتمع ذكوري تلوح لها، في ومضات، ذكرياتُ حب قديم طرفه الثاني شاب أجنبي. هنا يتحد العام بالخاص في شوق إلى علاقات صحية بين الذات الشخصية ومجتمعها وبين الوطن والعالم".

وتعمد رواية أمينة زيدان إلى توظيف الأسرة باعتبارها مجازًا للوطن: فأم سوزي ينتابها الجنون وتلقي بنفسها من شرفة المنزل، أما الأب فيفقد ساقه دفاعًا عن تحرير مدينته المحاصرة. وأما الخال رجل الشرطة الذي أدمن الهيروين فيمعن في قهر أصدقاء سوزي اليساريين. ونرى سوزي ممزقة بين حبها لأبيها وخوفها من أمها وإحساسها الدائم بالذنب جراء قهر الخال لأصدقائها. وعلى خلاف أعمال أدبية كثيرة تجعل من جسد الأنثى لوحًا لكتابة الوطن تسعى رواية "نبيذ أحمر" إلى توظيف جسد الأب باعتباره رمزًا لحلم الوطن المبتور. وفي وسط هذا الخراب تحوم ذكرى النبيذ الأحمر لتضمد الجراح: زجاجة تحملها سوزي سرًا لأبيها المعاق وأخرى تتقاسمها مع أندريا على أنغام أغنية لنيل دايموند وثالثة تدور على أصدقاء سوزى اليساريين المنكسرين.

تستنهض أمينة زيدان هذه اللحظات من أنقاض التاريخ وتكتبها بلغة شعرية مكثفة تتعارض مع كآبة واقع الشخصيات والعالم الذي تسكنه ليصبح التضاد بين الواقع ومحاكاته

في الرواية انتصارًا لفعل الكتابة ذاته على الرغم من الانسحاق المادي والمعنوي معًا. وهنا يبدو النص وكأنه بداية جديدة في لملمته لأشلاء الماضي وحفظها بين دفتيه. وفي هذا الصدد تقول الدكتورة هدى وصفي: "تتوسل الرواية من خلال خلط الأزمنة مقاربة عوالم وقضايا شتى ولعل خصوصية هذا العمل الفني تكمن في هذه القدرة على الحكي على أرضية التنوع والتعدد في الأصوات بالرغم من تمحورها حول الأنا: أنا الراوي الذي يتخذ من فعل الكتابة وسيلة للهرب من شتى إحباطاته".

لقد مر حوالي نصف قرن على ظهور رائعة نجيب محفوظ "الثلاثية" ذلك العمل الملحمي الذي أرخ من خلاله للحظات فارقة في تاريخ مدينة القاهرة في النصف الأول من القرن العشرين. وبعد مرور نصف قرن آخر تخوض أمينة زيدان تجربة موازية في تمثيلها لمدينة السويس، مسقط رأسها لتقف بروايتها "نبيذ أحمر" في رحاب مؤرخ القاهرة الأدبي الأعظم من خلال تشييدها لمدينة السويس ونقشها في مخيلتنا الجمعية.

التعددية الصوتية

في

قنديل أم هاشم



فخري صالح

بعد حوالي ستين عاما من صدورها أول مرة ما زالت رواية "قنديل أم هاشم"[1] ليحيى حقي أرضا خصبة للقراءة والتأويل، لا بسبب شاغلها المتجدد الخاص بعلاقة الشرق والغرب، ومحاولة حقي العثور على تركيب مادي ـ روحي يستطيع أن ينبه الأمة المصرية، ومن بعدها العربية، من سباتها، بل بسبب ما تحظى به هذه الرواية القصيرة المقتصدة، التي هي أقرب إلى طبيعة القصة القصيرة وكثافة عوالمها، من غنى داخلي وصنيع فني مغاير وإتقان للحيل السردية التي تمكن الراوي من الانتقال عبر أزمنة متطاولة دون أن يشعر القارئ أن ثمة خللا في البناء الفني للرواية.

في "قنديل أم هاشم"، التي تُركز السرد على شخصيتها المركزية إسماعيل وتطيل التلبث حوله وتتيح لأفكاره، وتأملاته وتأويله لواقع المصريين في الأزمنة الحديثة، الحيز الأكبر من فضاء سردها، انشغال بنقل الرواية العربية في أربعينيات القرن الماضي من البلاغة القديمة المتخشبة إلى بلاغة العصر الحديث القائمة على حيوية اللغة وتفجرها ومحاولتها رسم ما يعتمل داخل الشخصية الروائية استنادا إلى المحيط الذي تسعى تلك الشخصية في إطاره[2]. وعلى الرغم من أن كل الأصوات تتقطر من خلال الشخصية المركزية، وتبدو الحكايات والوصف ونقل كلام الآخرين وهي تمر عبر منشور شخصية إسماعيل، فإن عناية يحيى حقي بتأثيث روايته بالأصوات واللغات المتعددة، التي تستحضر جو الحارة المصرية، تدفع "قنديل أم هاشم" إلى احتلال موقع متقدم في تطور الرواية العربية في السنوات الأخيرة من النصف الأول من القرن العشرين. فعلى مبعدة منها، في الزمن والصنيع الروائي، تقيم روايات توفيق الحكيم وتشخيصاته الإليجورية[3] لواقع مصر بعد ثورة ١٩١٩ وتحديد الناظم المركزي للشخصية المصرية والقسمة المادية ـ الروحية للعلاقة بين الشرق والغرب، كما أنها مكتوبة في الفترة الزمنية التي كان نجيب محفوظ منشغلا فيها بتجريب شكل الرواية على موضوعات تاريخية فرعونية[4].

لكن كيف استطاعت "قنديل أم هاشم"، بشريطها اللغوي القصير نسبيا، أن تشق للرواية العربية طريقا إلى أرض الرواية الحديثة التي تعنى بتمثيل عوالم متعددة وإضاءة دواخل الشخصيات، وجعل الرواية مناسبة للإفصاح عن المأزق الوجودي الذي تحياه شخصياتها؟

يقود يحيى حقي "بطله" إسماعيل، المأزوم على صعيد علاقته بأبناء حيه وبالقيم التي يعتنقها أهله، وبوطنه الذي ينعته بأقذع الألفاظ لكنه سرعان ما يحتضنه قابلا بكل تناقضاته وبؤسه وفقره وتخلفه، من الطفولة إلى الشباب، مارا بالكهولة، وانتهاء برحيله عن عالمنا طالبا له الرحمة على لسان الراوي الذي هو ابن أخيه. ويعتمد الكاتب في تشخيص هذه الفترات الزمنية المتطاولة التلخيص والحذف والقطع والإشارة العابرة القصيرة إلى سنوات طوال يعبرها الراوي، مفضلا الإضاءة المركزة الخافتة على أحداث بعينها تمثل بالنسبة له بؤرة المشهد وتلخيصا لتجارب سنوات مرت. وهو بذلك يقترب في روحية عمله السردي من شكل الرواية القصيرة أو النوفيلا التي تسعى إلى إضاءة حدث بعينه، وتركيز سردها حول شخصية بعينها، لتنبيه القارئ إلى الفكرة المحورية التي تقيم في أساس النص السردي. تلك هي غاية نصوص سردية خالدة في التراث الإنساني مثل "قلب الظلام" لجوزيف كونراد و"موت في البندقية" لتوماس مان، و"قصة موت معلن" لجابرييل جارسيا ماركيز.

تقترب "قنديل أم هاشم" من هذا المثال للتكثيف والاختزال، وتركيز البؤرة على أحداث دالة في السياق السردي، مهملة التفاصيل ومفضلة جلاء ما يضيء الفكرة الأساسية التي تلف وتدور حولها طوال الوقت دون أن تصرح بها. لكن ذلك ما كان ليتم لولا أن يحيى حقي اهتدى إلى ما يميز النوع الروائي عن غيره من الأنواع، أي إلى اشتماله على تعددية صوتية وتنوع في اللغات المستخدمة حتى ولو كانت غاية الروائي النهائية تركيز بؤرة عدسته على شخصية بعينها أو حدث خاص يمثل بالنسبة له استبطانا لرؤيته الوجودية. ومن هنا فإن "قنديل أم هاشم" توفر مثالا مبكرا في الرواية العربية للاشتغال على تعددية الأصوات واستخدام أنواع من اللغات التي تتراصف جنبا إلى جنب في النص الروائي. ويمكن لنا، عبر دراسة أنواع هذه اللغات، بالمعنى الباختيني لمفهوم اللغات(*)، أن نعثر على تصور كامل يتصل برؤية يحيى حقي للسرد والرواية.

في هذه الرواية، الحائرة كما قلنا بين شكل الرواية القصيرة (النوفيلا) والقصة القصيرة، يستخدم حقي اللغة اليومية التي كان يستخدمها أبناء الحارة المصرية في أربعينيات القرن الماضي، كما يستخدم لغة مثقفة أقرب إلى أن توظف في خدمة ثيمة الرواية التي تثير ما أثارته قبلها رواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم حول علاقة الشرق بالغرب، وانتصار يحيى حقي للحكمة الشرقية، وربما للأسطورة الشرقية التي تمثل بالنسبة له العلاج الشافي إذا كان أصحابها يؤمنون بها إيمانا عميقا لا يتحولون عنه. ويسهم استخدام تفاصيل المكان وحوارية الأصوات في "قنديل أم هاشم" في توفير مختبر للرواية العربية في فترة مبكرة من ازدهار الشكل في أربعينيات القرن الماضي وتوصله إلى حلول بخصوص اللغة وسيولة السرد ومحاولة تقديم الرؤى المتصارعة في الرواية دون أن تظهر يد الكاتب التي تحرك الشخصيات من خلف، مما يوفر تعريفا أكثر دقة للنوع ويبين عن تطور الكتابة الروائية العربية في فترة مبكرة من نشوئها.

يفتتح يحيى حقي السرد في "قنديل أم هاشم" بمشهد دال يصف قدوم عائلة الشيخ رجب عبد الله إلى القاهرة وسكناهم في حي السيدة بجانب مسجد السيدة زينب. ويمكن أن نرصد في القسم الأول من الرواية عددا من الأساليب واللغات التي تستخدمها الشخصيات، أو التي تجري أسلبتها أو التعبير عنها بصورة بارودية للتوصل إلى تمثيل ساخر لتصرفاتها وإضاءة الفكرة المركزية التي تسعى الرواية إلى التشديد عليها في سياق السرد أو في الصفحات الأخيرة من الرواية.

في الصفحة الأولى من الرواية يستخدم يحيى حقي سردا يبدو في ظاهره محايدا لكنه في الحقيقة محتشد بالسخرية والتهكم والهجاء والصدور عن رؤية متعالمة سوف نفهم أسبابها في الصفحات التالية من الرواية. هنا استعادة لزيارة العائلة الأولى لمسجد السيدة زينب، فعائلة الشيخ رجب الآتية من الريف تبدي ورعا وتقديسا لمقام السيدة لا يبدو أن الراوي، وهو أحد أحفاد الشيخ رجب، يؤمن به، بل إنه يسخر منه ويقوم بتمثيله بصورة هزلية.

"كان جدي الشيخ رجب عبد الله إذا قدم القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل السيدة زينب ـ وغريزة التقليد تغني عن الدفع ـ فيهوي معهم على عتبته الرخامية يرشقها بقبلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه. وإذا شاهد فعلتهم أحد رجال الدين المتعالمين أشاح بوجهه ناقما على الزمن، مستعيذا بالله من البدع والشرك والجهالة، أما أغلبية الشعب فتبسم لسذاجة هؤلاء القرويين ـ ورائحة اللبن والطين والحلبة تفوح من ثيابهم ـ وتفهم ما في قلوبهم من حرارة الشوق والتبجيل، لا يجدون وسيلة للتعبير عن عواطفهم إلا ما يفعلون: والأعمال بالنيات" (ص: ٥).

بالرغم من أن الكلام السابق كله يرد على لسان الراوي الغفل من الاسم فإننا نعثر على حشد من اللغات المتداخلة التي يهجن بعضها بعضا، ما يحول دون القارئ وتبين الصوت الذي يتكلم أو يشكل خلفية هذا الكون اللغوي المعقد أو المواقف اللفظية التي تتخذها طبقات وفئات اجتماعية ذات أصول مختلفة، ريفية ومدينية، من ظاهرة معينة هي العلاقة التي تقوم بين عائلة الشيخ رجب ومقام السيدة زينب، بصورة محددة، أو بين الآتين من الريف وهذا المقام المقدس في الحياة الشعبية المصرية. هناك في السطور الأولى لغة الراوي المحايدة، التي نشتم منها لغة متعلم مثقف له رؤيته المحددة للأشياء والعالم. لكن هذه اللغة التي تبدو محايدة في ظاهرها سرعان ما تقطعها جملة تكشف عن موقف الراوي من هذا التقديس والتبجيل الذي تكنه عائلة الشيخ رجب للمقام (وغريزة التقليد تغني عن الدفع)، ويلي الجملة وصف كاريكاتوري لحركة تقبيل العتبة، وسخرية ضمنية من هذه الحركة من خلال وصف اصطدام أقدام الداخلين والخارجين برأس الشيخ رجب: إننا نعثر في السطور الأولى على ما يسميه باختين الأسلبة، أي التهجين القصدي للغات بحيث تتراصف هذه اللغات جنبا إلى جنب دون أن تختلط ببعضها. إن وعي الراوي لانفصال هذه اللغات عن بعضها هو الذي يجعلنا نميز هذه التلفظات ضمن الكون اللغوي الأوسع للرواية، وهو ما يجعل نص يحيى حقي "قنديل أم هاشم" ينتسب للنوع الروائي ويجدد اللغة الأحادية العمياء للرواية في زمنه. إنه يعمل على تشخيص اللغات ويمكن فئات وطبقات وأشخاصا متعددين من الظهور

بصورة ضمنية في نصه الروائي، أي دون أن يضطر إلى إعطاء صوت لهـؤلاء الأشخاص وتلـك الفئات في الرواية، إذ يكفينا استعمال لغاتهم حتى نتبينهم هناك في خلفية المشهد.

في الاقتباس السابق، الذي يشكل مفتتح الرواية نعثر على: لغة رجـال الـدين مـن أبنـاء الأزهر، وعلى لغة أبناء المدينة في مقابل لغة أبناء الريف، وعلى حكم أبناء المدينة على أبناء الريف، وتفهمهم لتصرفاتهم. لكن صوتا متعاطفا يخترق كل هذه اللغات ومـا تعـبر عنـه مـن رؤى. إنه صوت الراوي الذي يصف ويلخص الأحداث، فينبه إلى تمكـن غريـزة التقليـد مـن الإنسان، ويعلن موقفه من موقف رجال الدين من فعلة أشخاص مثل عائلة الـشيخ رجـب في مدخل مسجد السيدة زينب. وما يهمنا في هذا الصوت أنه يبدو تمهيدا لما سيحدث في الرواية فيما بعد، أي قبل أن نتعرف على إسماعيل ونشهد انقلابه من حال إلى حـال، ثـم تـسليمه بأن السمات الحضارية للـشعوب تجعـل الأفـراد مجـرد ممـثلين لهـا، وأن الإيمـان الروحـي بالأشياء أقوى من المادة والاكتشافات العلمية. إن تعليقات الراوي التي تتخلـل الوصـف هـي بمثابة تهيئة للقارئ لما سيأتي في الصفحات التالية.

في الفقرة التالية للفقرة التي اقتبسناها سابقا نعثر على تعددية لسانية اجتماعية وتداخل للغات بصورة تهيئ لظهور الحبكة التي تبنيها الرواية:

"وهاجر جدي ــ وهو شاب ــ إلى القاهرة سـعيا للـرزق، فـلا عجـب أن اختـار لإقامتـه أقرب المساكن لجامعه المحبب، وهكذا استقر بمنزل للأوقـاف قـديم يواجـه ميـضأة المـسجد الخلفية، في الحارة التي كانت تسمى (حارة الميضة). "كانت"، لأن معـول مـصلحة التنظـيم الهدام أتى عليها فيما أتى عليه من معالم القاهرة. طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنمـا يوفق في المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب!" (٥ ــ ٦).

لنسأل أنفسنا هنا: من الـذي يـتكلم في الفقـرة الـسابقة؟ هـل هـو الـراوي أم الكاتـب أم شخص آخر لا يظهر في النص؟ إن تعدد الأصوات، ومـن ثـمّ تعـدد اللغـات، يقـيم حواريـة مركبة للأساليب والتصورات والرؤى والمواقـف الأيديولوجيـة، ويعيـد التـشديد علـى مواقـف بعينها ضمن طبقات هذا النص الشديد الغنى والحيوية. في الفقرة السابقة حذف لفترة زمنيـة لا نعلم طولها، لكن الراوي يخبرنا أن حادث تقبيل عتبات السيدة زينب قد أفضى بالـشيخ رجب إلى الانتقال إلى المقام العزيز على قلبه. لقد أصبح الآن شابا واختار السكنى إلى جانـب مقام السيدة زينب. لكن هذا الوصف والتلخيص السابق لمصير عائلة الشيخ رجب سرعان مـا تقطعه تعليقات جانبية عن الحارة التي هدمت ولم تعد موجودة. ونفهم من هذه التعليقـات، التي تغني معرفتنا بالأجواء المحيطة والفضاء الزماني ــ المكاني الذي يـشكل عـالم الروايـة، أن مسكن العائلة قد يكون هدم في مرحلة لاحقة، لكننا لا نعلم في أي زمن، أكـان ذلـك بعـد عودة إسماعيل من بريطانيا، أم إن ذلك حصل في زمن الراوي الذي يخبرنـا أنـه ابـن أخـي إسماعيل. إن التقنيات السردية التي يستخدمها يحيى حقي في "قنـديل أم هاشـم" هـي مـن ذلك النوع الذي يضفي في أحيان كثيرة غموضا على الـنص الـسردي، ويـسدل غلالـة رقيقـة تحدث أثرا سحريا تعزيميا على النص. فما معنى هـذه العبـارة الـتي تعـترض الـسرد فجـأة وتنقلنا إلى عالم آخر بعيدا عن انتقال العائلـة مـن الريـف وسـكناها القـاهرة: "طـاش المعـول وسلمت للميدان روحه، إنما يوفق في المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب!".

من الذي يتكلم هنا؟ هل هو الراوي؟ أم الكاتب المختفي خلفه؟ أم صوتِ آخر سيلتحم بصوت إسماعيل في الصفحات الأخيرة من الرواية، أي عندما يثوب إلى رشده وينشئ تركيبا معقدا من العلم والخرافة يشفي به جموع الجهلاء والريفيين الفقراء من المرض؟ ومن الذي تقصده العبارة وتخصه بقدرة المحو والإفناء، أهو المعول أم الزمن الذي تكني عنه بالمعول؟ إن الغموض اللغوي هنا يضفي على السرد غنى يصعب تحديده، لكنه يتصل في النهاية بالأطروحة التي تحملها هذه الرواية عن علاقة الشرق بالغرب، والأهم من ذلك علاقة المصريين بأنفسهم.

تنتسب اللغة هنا إلى حقل آخر من التعبير. إنها تخرج عن السياق وتقيم وحدها في صقع آخر من عالم السرد، في ثنايا أطروحة الشرق والغرب اللذين لن يلتقيا، والشرق الذي لا يشفيه سوى الإقامة في أسطورته. صحيح أنها تنتسب في ظاهرها إلى لغة التعليقات الجانبية التي تصدر عن الراوي في معظم صفحات الرواية، لكنها تكتسب فرادتها من كونها تضيء ما سيحدث في الرواية فيما بعد، وكذلك من كونها تتوافق مع الرؤية التي سيحيا بها ويموت إسماعيل الشخصية المركزية في "قنديل أم هاشم".

يمكن القول إن المقاطع الافتتاحية الأولى في الرواية هي أقوى اللحظات في "قنديل أم هاشم". إنها تشخص حركة الحياة في النص، وتلقي ضوءا قويا ساطعا على مصائر شخصياته؛ وهي إلى جانب كونها تختزل في ثناياها تعددية لغوية، لا نعثر عليها في النصف الأخير تقريبا من الرواية، تنتمي، في معظمها، إلى ذلك النوع من التأمل الفلسفي الذي يمفصل العلائق داخل الرواية ويعيد موضعة الرؤية الكلية لها كلما ظن الكاتب أنه أضاع خيط السرد. هكذا يرسم يحيى حقي كيف تفني عائلة الشيخ رجب نفسها من أجل أن يحيا إسماعيل:

"إذا أوى إلى فراشه فعندئذ، وعندئذ وحسب، تشعر الأسرة أن يومها قد انقضى، وتبدأ تفكر فيما يلزمه في الغد. كل حياتها وحركاتها وقف على توفير راحته. جيل يفني نفسه لينشأ فرد واحد من ذريته. محبة وصلت من قوتها إلى عنفوان الغريزة الحيوانية. الدجاجة القلقة ذات النظرة المتجسسة الحذرة ترقد على بيضها مشلولة الحركة ذليلة العين، كأنها راهبة تصلي... هل هي هبات من فيض كريم؟ أم جزية جبار مستبد، إرادته حديد، له في كل عنق طوق، وفي كل ساق قيد؟ تعلق هذه الأسرة بولدها، تعلق مسلوب الحرية والإرادة!" (ص: ٨-٩).

لا تعددية لغوية هنا بالمعنى الذي رأيناه في فقرات سابقة، بل سرد مكثف تقطعه هذه العبارات التي تجاهد لكي تؤول طبيعة العلاقة بين الأسرة وابنها الذي تريد له أن يتعلم ويصعد في السلم الاجتماعي ساحبا معه عائلته المستورة الحال. إنها لغة أقرب ما تكون إلى لغة الكاتب الذي يلتصق بصوت الراوي، ويقيم داخل تجاويفه. لكن هذه اللغة التأملية المتسائلة، التي تقيم توازيا بين ما يفعله البشر وما يؤديه الحيوان غريزيا، بين التصرف الإرادي الذي يقترب من الغريزة والانقياد المحموم لفكرة تضحية الجماعة من أجل الفرد، تهيئ القارئ لما سيحدث فيما بعد من تضحية العائلة براحتها وطعامها من أجل ذهاب إسماعيل لدراسة طب العيون في بريطانيا.

في الصفحات التالية نقرأ سردا سريعا لحالة العائلة قبل سفر ابنها للدراسة في الخارج، ويستخدم الكاتب هنا أساليب الحذف والتلخيص والإشارة المقتضبة والقفز الزمني والتعليق الجانبي للراوي، ونقل الحوارات القصيرة التي تضيء المشهد، كما هو الحال في القسم الثاني الذي يتحدث عن تقدم إسماعيل في تعليمه المدرسي:

"سنة بعد سنة وإسماعيل يفوز بالأولية، فإذا أعلنت النتيجة دارت أكواب الشربات على الجيران، بل ربما شاركتهم المارة، وزغردت (ماشالله) بائعة الطعمية والبصارة، وفاز الأسطى حسن ـ الحلاق ودكتور الحي ـ بحلوانه المعلوم، وأطلقت الست عديلة بخورها وقامت بوفاء نذرها لأم هاشم. فهذه الأرغفة تعد وتملأ بالفول النابت وتخرج بها أم محمد تحملها في مقطف على رأسها: ما تهل في الميدان حتى تختطف الأرغفة، ويختفي المقطف، وتطير ملاءتها، وترجع خجلة تتعثر في أذيالها ضاحكة من جشع شحاذي السيدة، وتصبح حادثتها فكاهة الأسرة بضعة أيام يتندرون بها" (ص: ٩-١٠).

في الاقتباس السابق يعثر القارئ على تراصف اللغات إلى جانب بعضها بعضا. في بداية الاقتباس سرد مقتصد لكنه مروي على لسان أهل إسماعيل وسكان حيه البسطاء. هنا يختفي الراوي المتعلم ويحل محله راو ينقل الكلام بصيغته الشعبية المحببة معيدا تشخيص لغة البائعين وأصحاب المهن، ولغة أم محمد التي يعيد الراوي صوغها بلغة فصيحة هي أقرب إلى لغة الكاتب منها إلى لغة أهل الحارة. لكن هذه التعددية اللسانية محمولة على ما يسميه ميخائيل باختين الصوغ البارودي الذي يهدف إلى إضفاء المرح على المشهد وتبيان الفروق بين لغة الراوي الفصيحة الأقرب في رؤيتها وعالمها التصوري إلى لغة المثقفين، أي إلى لغة الكاتب الذي كان يتأمل، ويحاول تفسير غريزة العطاء لدى عائلة إسماعيل. لكن هذا المشهد الحواري الذي يقدم لنا علاقة أفراد الحارة المصرية بعضهم ببعض، ويرسم لوحة المهن والفضاء المكاني للحارة، يهدف إلى التأكيد على التعليق المتخلل السابق المتصل بالتضحية وإفناء العائلة نفسها في سبيل فرد فيها.

إننا في الصفحات التالية بإزاء نص تمتزج فيه التعددية اللسانية بحوارية أصوات الباعة والشحاذين والمومسات اللواتي يطلبن بركة أم هاشم، والضحكات التي تتعالى في المقاهي والخمارات في فضاء الحارة، في الوقت الذي ينوس فيه ضوء قنديل أم هاشم الذي سيمثل هو الآخر شخصية محورية في الرواية إلى جانب إسماعيل. تقطع هذا الكون اللغوي المتعدد الشديد الحيوية تعليقات الراوي، الذي يختلط صوته بصوت إسماعيل، أو أنه يبدو أحيانا صدى لصوت إسماعيل بعد عودته من أوروبا. ثمة تضاد بين الأقسام الأولى من الرواية، من خلال صوت الراوي، والأقسام الأخيرة عبر صوت إسماعيل. كأن صوت الراوي يستشرف في الأقسام الأولى ما سيؤول إليه حال إسماعيل بعد عودته من أوروبا، ساخطا في البداية مناديا بالعلم الغربي، محطما قنديل أم هاشم، ثم هادئا وقد شعّ في قلبه وهج أسطورة الشرق وإيمانه الذي لا تفسير له، داعيا في النهاية إلى مزيج سحري من العلم الدنيوي الممتزج بالمعرفة اللدنية.

إذا انتقلنا إلى القسم الذي يستعيد فيه الراوي فترة إقامة إسماعيل في بريطانيا ليتعلم طب العيون فإننا لن نعثر على هذه الحيوية اللغوية التي توافرت في الأقسام الأولى من الرواية. تلك

الفترة يروى عنها بعد عودة إسماعيل إلى مصر ويجري تلخيصها في أقل من سبع صفحات. يتسيد صوت الراوي النص هنا مسرعا للحديث بلغة تقريرية، لا أعماق لها، عن تفوق إسماعيل في دراسته وتمكنه من أسرار طب العيون، وعلاقته بماري التي وهبت له نفسها ثم تركته بعد أن غيرت رؤيته للأشياء والعالم والعلاقات الإنسانية. في هذه الصفحات يميل الكاتب إلى اختزال التجربة وخلق مقابلات وتضادات حاسمة قاطعة بين الشرق والغرب، وكأني به يطبق مقولة الشاعر الإنجليزي روديارد كبلنج "الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا":

"رأته يطيل جلسته بجانب الضعفاء من مرضاه، ويخص بعطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول ـ وما أكثرهم في أوربا. يجلس صامتا ينصت لشكواهم. وكان أكبر كرم منه أن يماشي منطقه منطقهم المريض. لحظته (ماري) وحلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه يتشبثون به. كل يطلبه لنفسه. فأقدمت وأيقظته بعنف:

ـ أنت لست المسيح بن مريم! "من طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم!" و"الإحسان أن تبدأ بنفسك".

هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمد إليهم، فإذا وجدوها أغرقوها معهم! إن هذه العواطف الشرقية مرذولة مكروهة، لأنها غير عملية وغير منتجة" (ص: ٣١).

يغلب في هذه المقاطع التي تتحدث عن علاقة الشرق بالغرب الخطاب المباشر، الأخلاقي والتعليمي والعاطفي للكاتب الملتصق بالراوي. ومع أن الراوي ينقل حوارات مختزلة مكثفة بين إسماعيل وماري، فإن القارئ لا يستطيع مفصلة وجود ماري، كممثل للغرب ومشخص لعاداته وناقل لفلسفته ورؤيته للعالم في "قنديل أم هاشم". إن الراوي يلجأ إلى ضرب الأمثال عندما ينقل بعض حديث ماري مع إسماعيل، مما ينفي عن ماري سماتها الشخصية ويحولها إلى مجرد شخصية نمطية مسطحة. لقد أراد الكاتب التشديد على فردية الغرب وماديته، وانتقال هذه العدوى لإسماعيل حتى أصابه المرض وتمكن منه، ثم انتصر عليه بعد عودته إلى قلب عالمه الروحي الشرقي. لكن هذه الصياغة المركبة لعلاقة الشرق والغرب لا تجد تشخيصا قويا لها في "قنديل أم هاشم". فالرواية تتحول في صفحاتها الأخيرة إلى مجرد رواية أطروحة حيث تلتهم عملية البحث عن حل لعرى حبكتها، بتوليف علاقة خرافية بين العلم والإيمان، بين البساطة والارتقاء الاجتماعي على الطريقة الغربية، بين التفاني في خدمة الطبقات الاجتماعية الفقيرة وتحول إسماعيل إلى رجل سمين أكول مهلهل الهندام محب للنساء، وهو الأمر الذي لا يتفق مع الأقسام الأولى من الرواية التي تشع في بداياتها بنص مدهش في حيويته وقدرته على تطوير النوع الروائي الوافد إلى العربية في بدايات القرن الماضي:

"وخرج إسماعيل من الجامع وبيده الزجاجة وهو يقول في نفسه للميدان وأهله:

ـ تعالوا جميعا إليّ! فيكم من آذاني، ومن كذب عليّ، ومن غشني، ولكني رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم، فأنتم مني وأنا منكم. أنا ابن هذا الحي، أنا ابن هذا الميدان. لقد جار عليكم الزمان، وكلما جار واستبد، كان إعزازي لكم أقوى وأشد.

ودخل الدار ونادى فاطمة! لا تيأسي من الشفاء. لقد جئتك ببركة أم هاشم! ستجلي عنك الداء، وتزيح الأذى، وترد إليك بصرك فإذا هو حديد...

وشد ضفيرتها واستمر يقول:

وفوق ذلك، سأعلمك كيف تأكلين وتشربين، وكيف تجلسين وتلبسين، سأجعلك من بني آدم" (ص: ٥٥ ــ ٥٦).

هنا يكمن التعارض الداخلي الذي يشق الرواية من داخلها، ويبقيها مفتوحة على الروايات التي كتبت بعدها متناولة الثيمة نفسها، علاقة الشرق بالغرب والأثر المزلزل الذي ينتج عن هذه العلاقة ويجعل الذات القومية، وربما الفردية، تضطرب بين عالمين يلتقيان ولا يلتقيان.

الهوامش:

١. نشرت رواية "قنديل أم هاشم" لأول مرة عام ١٩٤٤، لكنني أعتمد هنا طبعة دار المعارف، فكل الاقتباسات الواردة في هذه القراءة تشير إلى صفحات تلك الطبعة. انظر: يحيى حقي، قنديل أم هاشم، سلسلة اقرأ، العدد ١٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.

٢. يقول يحيى حقي في شيء من سيرته الذاتية: "كان علينا في فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح، حريص على ماله أشد الحرص، تشتد قبضته على أسلوب المقامات، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات، أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمصة من الشفاه، أسلوب الواوات والرغمذلكات، واللاجرمات والبيدأنات واللاسيمات، وأسلوب الحدوتة التي لا يقصد بها إلا التسلية.

كنا نريد أن ننتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوبا يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من أوربا، شرقها وغربها، ولا أتحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هو في المقام الأول تطور أسلوب." يحيى حقي، كناسة الدكان "سيرة ذاتية"، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١، ص: ١٦ ــ ١٧.

٣. نشر توفيق الحكيم "عودة الروح" عام ١٩٣٣، و"يوميات نائب في الأرياف" ١٩٣٦، و"عصفور من الشرق" ١٩٣٨، وفيها يمكن أن نعثر على سيولة أسلوبية وتعددية لسانية تبشر بتطور الرواية العربية في فترة مبكرة من ظهور النوع وترسخه في العربية.

٤. نشر نجيب محفوظ "عبث الأقدار" عام ١٩٣٩، و"رادوبيس" ١٩٤٣، و"كفاح طيبة" ١٩٤٤.

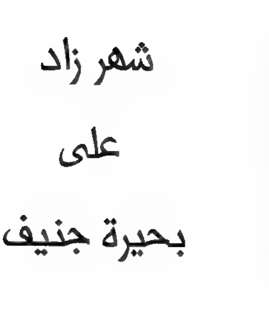
٥. للتعرف على تصنيفات باختين ورؤيته النظرية لتعدد اللغات أو التعددية اللسانية انظر:

M. M. Bakhtin, The Dialogic Imagination: Four Essays, Edited by Michael Holquist, Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.

وبالعربية: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧.

وكذلك: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.





شهر زاد على بحيرة جنيف



طلعت رضوان

هل الخيال الخلاق المبدع لمعاني النبل والجمال موهبة فطرية يتمتع بها الإنسان ولا يعرفها إنسان آخر؟ وهل هذه القدرة على امتلاك طاقة الخيال أو الحرمان منها، تُميّز بين شعب وآخر؟ حول هذا المحور الرئيسي تدور أحداث رواية (شهر زاد على بحيرة جنيف) للأديب جميل عطية إبراهيم الصادرة عن دار الهلال المصرية ـ ديسمبر ٢٠٠٦.

يستحضر الأديب شخصية شهر زاد الأسطورية التي أبدعها خيال مؤلف مجهول أو خيال مؤلفين مجهولين، في مجال الإبداع الشعبي. وهو العمل الذي أخذ هذا الاسم الساحر (ألف ليلة وليلة) وعن هذه الحكايات الواردة فيها ذكر ابن النديم أنها مترجمة عن أصل بهلوي اسمه (هزار أفسان) أي ألف خرافة. وقد تعددت طبعات ألف ليلة وليلة، مثل طبعة كلكتا الأولى ثم بولاق ثم كلكتا الثانية ثم برسلاو وبولاق الثانية. وتتميز ألف ليلة وليلة بأن القصص الواردة فيها تجمع بين الأصل الهندي القديم، وبين المأخوذ عن أخبار العرب وقصصهم الحديثة نسبيًا. وأن أكثر البيئات الواقعية بروزًا هي مصر ثم سوريا والعراق. أي أن ألف ليلة وليلة جمعت حضارات وثقافات قومية مختلفة في معطف حكاياتها الخيالية الجميلة. فهل أراد مؤلفو وجامعو هذه الحكايات التقريب بين الشعوب؟ وهل كانوا (دون أن يُعلنوا بالألفاظ) يُدركون خطورة الوباء الذي يهدد البشرية، والذي أخذ اسمًا معاصرًا هو (صراع الحضارات)؟

تهتم الرواية بتجسيد هذا الموضوع. يقول الراوي الذي عاش في سويسرا قرابة ربع قرن "سرت إلى ميدان المحطة ـ يا للمصيبة ـ صور شهريار تُغرق الصفحات الأولى من الصحف، وتحتها اعترافات بقتل سبع فتيات. هل فعلها شهريار وعاد إلى عادته القديمة: قتل عذراء كل ليلة؟ اهتمت الصحف بالحكايات وضاع الخط الفاصل بين الواقع والعوالم السحرية" (ص ٤٦) إن إخراج شخصية شهريار من قلب حواديت ألف ليلة ليكون شخصية معاصرة،

له دلالته عن هذا الصراع بين الشعوب المختلفة حضاريًا. فالأوروبيون يرون أن شهريار "صاحب سوابق. تراثه يشي به. القتل في تراثهم. قادم من سلخانة ثقافة القتل" والأديب جميل عطية إبراهيم يضع الرمز ومعه شفرة الحل ببراعة فائقة، إذْ يجعل الراوي يتساءل "المهم من القاتل؟ أنت أم الآخر أم أنا؟" ثم قال لنفسه "جرائم الماضي تخص شهريار. جرائم الحاضر الطازج منذ أيام تخص..." (ص ٤٧) لم يُكمل الجملة، ليكون القارئ هو المشارك في فعل الكتابة.

وشهريار في هذه الرواية (رغم رمزيته) شخصية من لحم ودم، حيث يتم القبض عليه، وتُحدد له محاكمة. بل إن الراوي وعد شهرزاد بزيارته في الحبس مع محام من معارفه (ص٦٧) خصوصًا بعد الحملة التي تقودها الجماعات النسائية ضد شهريار. يقول المحقق "هذه القضية كابوس. أزعجت مدينة جنيف. وهزّت ثقتها في جهات الأرض" ويطلب من الراوي مساعدته. فما هي المساعدة التي ينشدها؟ إنه يرى أن وقائع القضية أشبه بالحلم الخرافي. وأن التحقيقات في الوقائع لا تفيد دون فهم طبيعة الخرافة وأصلها وفصلها. وهذا ما ينقصنا وأود معرفته. أبعاد هذه الخرافة. الخرافة فقط وليست الوقائع. فحص الوقائع مهمتنا في أجهزة التحقيق. فهل تسمح لى أن نفرد صفحة الخرافات عبر التاريخ ونقرأها سويًا" (ص ١٠٥).

في محور آخر يُركّز المبدع على أهمية الخيال لدى الشعوب. وأن أحد تجليات الخيال هو القدرة على الحكي - قولا وكتابة - وأن الشعوب الفقيرة في الخيال أشبه بالكائن الخي الذي يفتقد مقومات النمو الطبيعي، وهو ما عبّر عنه الراوي من خلال انطباعاته عن شهرزاد المعاصرة، إذْ عندما يطلب منها أن تحكى كما كانت شهرزاد الأسطورة تحكى تمنّعت. ويرى الراوي أن الكارثة ليست في تمنعها فقط، وإنما لأنها طلبت من أحد الدجالين أن يُحدّثها عن الأرض الحرام قبل صياح الديك. ولأنها معاصرة فقد أضافت باللغة الإنجليزية The free zone (منطقة حرة) هذا الموقف من شهرزاد المعاصرة جعل الراوي يُحدّث نفسه قائلا "شهرزاد لها ألف حكاية وحكاية. هل توقّفت عن ولادة الحكايات وأصبحت تتسوّلها من الدجالين في آخر الزمان؟ إن صمت شهرزاد مصيبة. نكبة وحلّت بالعالم الغربي. عيب يا شهرزاد. سُمعتنا اهتزت" (ص ٣٢، ٣٣) وعن أهمية الخيال في إبداع الحكي وإعادة صياغة الحياة يقول الراوي "القص مسالكه واسعة. القص هدم وبناء. القص علاج. والخيال متعة والحلم بلسم" (ص ٦٥، ٦٦).

ولكن هذه القدرة على الحكي التي ميّزت البشر عن سائر الكائنات الحية، مهددة بالانقراض. وقد جسّدها المبدع في شخصية الملياردير العربي، الذي أعطاه المؤلف اسمًا رمزيًا هو الأمير متراس الذي هاجم شهرزاد كثيرًا وقال عنها "يجب التخلص من هذه الفتاة" والتخلص من شهرزاد يعني التخلص من القدرة البشرية على الحكي. وبالتالي يكون البشر بلا ذاكرة وبلا تاريخ مثل باقي الكائنات الحية التي لا تتطور عقليا. يُعلّق الراوي على كلام الأمير العربي قائلا شهرزاد هي "التي حلّقت بنا في آفاق بعيدة قبل الأقمار الصناعية. وفي أواخر الأيام يلحقها أذى من رجل براميل النفط" وعندما قدّم له الراوي نسخة من ألف ليلة

رفض الأمير لمسها وقال "شهرزاد يجب أن تموت. لا مكان لشهرزاد في غابة العولمة" (ص ١١٧).

هذا الأمير العربي تجسيد للذهنية العربية التي تعيش حلمًا طوباويًا مريضًا، حلم القضاء على الحضارة الأوروبية. وأن الطبيعة هي التي ستقوم بهذه المهمة، فهو يتحدث مع الراوي عن "ديكتاتورية الجغرافيا وهزيمة التاريخ. معلنًا بداية الاستعمار الاستوائي للعالم الحر" والسبب الذي يدعوه إلى التمسك بهذه الطوباوية المريضة، أن درجة الحرارة في جنيف وصلت إلى ٣٥ مئوية، وهو ما يؤدى إلى ذوبان قمم جبال الثلج وانهيار حوافها. وهو ما يُمثّل كارثة طبيعية" (ص ٨٢) في مقابل هذه الاستكانة إلى حرّرت توكيلا عامًا للطبيعة لتتولى مهمة هزيمة المختلف حضاريًا، فإن الراوي يُعقّب ساخرًا "رأيتُ القرد في داخلي يرقص. ومن بعيد رأيتُ المشانق قائمة. ومقولة الثرى العربي الخليجي تروقني (هو يسخر) حول تحرك الجغرافيا الاستوائية نحو بلدان الشمال. في مقابل سنوات العربدة الامبريالية السابقة. انتقام الجغرافيا بعد عجز التاريخ عن تصحيح مساراته طوال القرون الماضية، بينما الثورة المعلوماتية تسير عكس التيار. وهدفها هزيمة الجغرافيا لصالح اللحظة الراهنة" (ص ٨٧).

وإذا كان أحد محاور الرواية التصوير الأدبي لما يُعرف ب (صراع الحضارات) وهل يمكن للشعوب أن تتعايش في سلام رغم اختلاف الثقافة القومية لكل شعب؟ وإذا كان الشائع دائمًا أن الصراع في أوله وآخره بين الشرق والغرب، تلك المقولة القديمة والمعاصرة، فإن المبدع في هذه الرواية جسّد صراعًا قلّما التفت إليه المبدعون، وهو الصراع الثقافي بين (الشرق والشرق) فإذا كان الغرب ليس واحدًا، فالشرق كذلك. في هذا المحور نجد أن الراوي الذي يعيش في جنيف والقادم من نجع البطوطة من جنوب مصر، يختلف جذريًا عن الأمير العربي الذي يلاحقه بأحاديثه عن العولمة. في لحظة مكاشفة مع الذات، يُحدّث الراوي المصري نفسه قائلا عن الملياردير العربي "أخيرًا زهقت وقرفت من أحاديثه. لم أعد أصبر على سماع الباطل من جهلة أثرياء. وحان وقت مجاسبته في وقفة حاسمة بسبب ذلك الزهو الأجوف. يظن الغبي بسبب ضخامة شركاته العابرة للقارات أنه يُعلّمني مالا أعرفه عن النظام العالمي الجديد. ودور الصورة في تشكيل الوعي بعد هزيمة الجغرافيا" (ص ٨٩) يعتقد الأمير العربي أن "العلم والفهم يمكن شراؤهما من الأسواق مثل الأحذية والملابس الداخلية" أما الراوي المصري، فإن الفهم بالنسبة له "نيرانه متوهجة داخليًا.الفهم عتبة روحية بعيدة عن حسابات الدولار. عتبة لا دركها رجل فناطيس الجاز. ولا كل رجال فناطيس الجاز ورجال الشركات العابرة للقارات المحملة رؤوسهم بالجاز"(ص٩٠).

هذا الثرى العربي لا يستثمر أمواله في خدمة شعبه، وإنما يُبدّدها على رغباته الشخصية. فهو يحلم أن يكون نجمًا سينمائيًا، وفي فيلم أمريكي بالذات. ولذلك يذهب إلى الأمريكان ويُقدّم لهم الأموال لينتجوا فيلمًا بشرط أن يعمل فيه ممثلا. يوافق الأمريكان ولكن بشروطهم. إذْ أنه سيكون مجرد كومبارس لمدة عشر دقائق. يوافق الثرى العربي رغم أن اسمه سوف يُكتب في نهاية قائمة الممثلين. في هذا المشهد من الرواية يُجسّد المبدع دور الاحتكارات العالمية وكيفية استغلالها للذهنية العربية. وهو ما عبّر عنه الراوي المصري الذي حدّث نفسه قائلا "مهما بلغ ثراء الرجل فهو صعلوك في دهاليز شركات النفط العابرة للقارات. وفي النهاية

هو كومبارس في مجال النفط، وكومبارس على الشاشة، لا فرق" وعندما عرض الثرى العربي عليه أن يكتب قصة الفيلم ردّ الراوي المصري وبلا تفكير "لستُ معروضًا للبيع يا سمو الأمير" (ص ٩٢).

يبحث الأمير العربي عن دنيا زاد أخت شهرزاد. لماذا؟ لأن دنيا زاد عالمة فلزات ويسعى إلى خطفها. يندهش الراوي من سر اهتمام الثري العربي بعالمة في الفلزات. ويتشكّك في تصرفاته المريبة. يحاول أن يبتعد عنه ولكن الآخر يلاحقه. حياء الراوي يمنعه من المواجهة المباشرة، فيقدم له قصة ملك السنجاب التي أرسلها إلى زعيم قطعان الحمار الوحشي. أخذها الأمير العربي وقرأ "خذ القطيع وارحل. لعلك تفتح عينيك وترى الدمار الذي ألحقه القطيع بالمنطقة المحصورة بين الغابة والبحر. قطعان هائجة. لا تعرف آداب السير أو الطيران وتناطح الهواء. قطعان تندفع في جنون. تدهس ما يصادفها من مزروعات وخضروات. وفي الأيام الأخيرة ركبت رؤوسها وبدأت في مناطحة الأشجار باعتبارها عفاريت قائمة. أليست هذه حماقة" بعد أن انتهى الأمير العربي من القراءة هزّ رأسه وانصرف (ص ٩٤، ٩٥).

هل تعلّم الأمير العربي شيئًا من حكمة السنجاب؟ عندما سأله الراوي "هل نحن نعيش في غابة؟" قال "عصر الغابة لم يأت بعد. نحن على الطريق. العولمة تسعى لتطبيق شريعة الغاب من أجل التطور. علينا أن نُسرع في تحويل العالم إلى غابة. حتى يتّسق الواقع مع الشرائع. قبل أن تهب موجات الثورات ثانية" ويُعلن صراحة أنه يمقت الشعر والشعراء. فيُحدّث الراوي المصري نفسه قائلا "رجل ديدنه الجري إلى الوراء. الرجوع إلى حياة وحشية في ثوب عصري. لا يحس بالعار من كلماته السوقية ولا يندم عليها. تشغله أبحاث دنيا زاد ويود سرقتها. الوصول إلى الثقب الأسود مرماه. والعودة إلى الوراء حلمه" (ص ١١٦).

كان من الطبيعي أن يلاحظ الراوي أن حرب لبنان لا تثير اهتمام الثرى العربي "العالم كله تشغله الحرب. والغضب في عيون الناس وهو في دنيا أخرى. النفط يشغله عن هدم لبنان" (ص ١٢٦) لذلك يقول الراوي عنه "الأمير متراس. رجل النفط الشهير، يؤمن بالخرافات. يظن نفسه نسخة أصلية من رجل آخر مات منذ عدة قرون. الأمير متراس رجل من طراز أصيل مثل الجياد العربية. حفظ الجينات القديمة عبر السنين. رجل بنيته من عصور ماضية منقرضة. تشغله قضايا الفضاء إلى جانب قمقم الجني والبلّورة المسحورة. أعاجيب الشرق. لا هندسة وراثية نفعت ولا حكايات نفعت. طين الأرض يطمس عقول أمراء الزمان ويحلمون بغزو الفضاء" (ص ١٣١) الأمير متراس جمع التناقض المتجسد في الذهنية العربية، فهو يسعى إلى نقل مخلّفات الأرض من مواد ملوثة ومشعة إلى ساحة العدم في الفضاء الخارجي، وفي نفس الوقت مايزال يؤمن بتراث الماضي المشبّع بالخرافات، بينما أوروبا مشغولة بالأبحاث العلمية، لدرجة أن العلماء يعملون على إنجاز آلة طولها ٢٧ مترًا لمعرفة كيف تكوّنت المادة في محاكاة للانفجار العظيم عند بداية تشكيل الكون (١٢٨) وهى معلومة حقيقة أوردتها وكالة رويترز يوم ٨ / ٩ / ٢٠٠٦).

في فصل ممتع بعنوان (منشار الزمان) يتناول المبدع فلسفة الموت. فإذا كان الموت هو الحقيقة الثابتة في الكون، فإن الموت في حاجة إلى منشار. وهذا المنشار قد يكون بانتهاء العمر

الافتراضي للإنسان، العامل الطبيعي (الفيزيقي) أو بسبب الجيولوجيا (زلازل، براكين الخ) وقد يكون بفعل الإنسان نفسه بسبب الظلم الاجتماعي الذي يترتّب عليه سوء التغذية ونقص المياه النظيفة وانعدام الرعاية الصحية الخ وهو ما جعل شهرزاد العصرية تتمنى لو عرفت أسباب طول عمر الإنسان الأوروبي. ومنشار الزمان يتمثل كذلك في الحروب التي تشنّها الدول ضد بعضها البعض. أو الحروب الأهلية التي تقع بين أبناء الوطن الواحد.والراوي ابن الحضارة المصرية يرصد الجهات التي تدير الصراع حول (منشار الزمان) ففي جهة يقف برنامج الغذاء العالمي ومنظمة الصحة العالمية ومنظمة الأرصاد الجوية والصليب الأحمر والهلال الأحمر الدوليان. هذه المنظمات تتولى شن الحرب على كل مناشير الموت. وفي الجانب المضاد يقف البنك الدولي وصندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية ومنتدى دافوس ليصنعوا المناشير التي تحصد أرواح البشر ويوزعونها بالمجان على الحكام في العالم (من ص ٩٧ ـ ١٠٢). يربط مبدع الرواية الظواهر بعضها ببعض. فبعد أن تحدّث عن الجهات التي تقاوم منشار الموت، إذا به يقول بعد عدة صفحات أن منظمات المجتمع المدني العربية غائبة، بينما تتواجد المنظمات الصهيونية (١٢٧) ورغم أن السياق مختلف، فإن الدلالة واضحة.

تُجسّد الرواية الفرق الحضاري بين الأمير متراس العربي، وبين الراوي ابن الحضارة المصرية. فبينما الأول لا يدرك التناقض بين تمسكه بتراثه الغيبي و التظاهر بالاهتمام بالعلم، فإن الراوي المصري يُدرك ويعترف بما في تراثه من غيبيات ويتعامل معها في إطار تجاوزها للعقل، وهو ما جعله يبتعد عن الأمير العربي. هذا الوعي بالغيبيات نجده في الصفحة الأولى إذْ يقول الراوي "في نجع البطوطة. في زمن قديم تمرّغ حمار في التراب ثم طار وتعلّق بصاري المديرية وهات يا نهيق" الفرق الحضاري بين الأمير العربي والراوي المصري، أن الأول يعيش الخرافة ويؤمن بها، بينما الثاني يقاومها بالوعي وبالسخرية فيقول "جنى نجع البطوطة تركني ورجع إلى موطنه. لم تعجبه الغربة ولا بحيرة جنيف. وقبل هروبه ترك لى بيت الشعر القائل "الخراء عليك يا سويسرا وعلى نظافتك" يُعقّب الراوي "كانت الورقة ممزقة وعليها خراء. جنى عديم التربية من سقط الجن" (ص ٩٨). فارق حضاري آخر بين الراوي المصري وكريستينا بنت الحضارة الأوروبية. هذا الفرق جاء إبداعًا ثريًا بالدلالات، إذْ يقول الراوي في أول سطر من الرواية "أثقل ما يحمله المسافر معه عند الرحيل الذكريات. الذكريات هي صاحبة الوزن الزائد على الطائرة. الذكريات هي التي تقصم ظهري" بينما كريستينا تقول "ما أخف وأحلى الذكريات" والراوي لا يدين هذا الاختلاف، لأنه يعترف بالتنوع الثقافي بين الشعوب، لذلك يقول "هي قادمة من اسكتلندا وليست من مصر. جنيف لا تختلف كثيرًا عن أدنبره. بينما الفرق بين نجع البطوطة موطن طفولتي وبين جنيف، كالفرق بين السماء والأرض".



متابعات

دوريات إنجليزية
ماهر شفيق فريد

دوريات فرنسية
ديما الحسيني

دوريات عربية
ماجد مصطفى

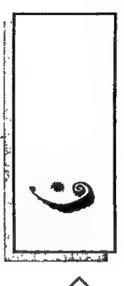
ست رسائل
ماهر شفيق فريد

مناهج دراسة الأدب العربي في مائة عام
عرض: خالد أبو الليل

في الأدب والنقد
ماهر شفيق فريد / عرض: عزة شبل محمد

فصول نت
محمود الضبع





دوريات إنجليزية



ماهر شفيق فريد

ما الذي جرى لكنيث بيرك ؟

"يقول الناقد المعاصر كنيث بيرك إن الشكل بالنسبة للإنسان طبيعي كالنباح للكلب.." هذه العبارة القصيرة، الواردة في كتاب الدكتور رشاد رشدي "ما هو الأدب؟" ، كانت مدخلي الأول إلى هذا الناقد الأمريكي الذي لم أكن قد سمعت به من قبل، وذلك حين قرأت الكتاب في أولى سني دراستي الجامعية بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، في أواخر عام ١٩٦١. ومنذ ذلك الحين تنامى اهتمامي ببيرك، وحرصت على قراءة كل ما يقع بين يديّ من أعماله أو مما قاله الآخرون عنه.

ولد بيرك في ٥ مايو ١٨٩٧ في مدينة بتسبرج بولاية بنسلفانيا وتلقى دراسته في جامعة كولومبيا بنيويورك. اشتغل ناقدا موسيقيا لمجلة "ذا ديال" (المزولة) من١٩٢٧ ــ ١٩٢٩ ثم لـ"ذا نيشان" (الأمة) من ١٩٣٤-١٩٣٥. اشتغل بالتدريس في عدة جامعات (شيكاغو، كاليفورنيا، هارفارد، برنستون، إنديانا، بتسبرج ، إلخ...) وتوفى في ١٩٨٦.

وبيرك كاتب غزير الإنتاج له في النقد الأدبي: تقرير مضاد (١٩٣١) فلسفة الشكل الأدبي: دراسات في العقل الرمزيّ (١٩٤١) اللغة من حيث هي فعل رمزي: مقالات عن الحياة والأدب والمنهج (١٩٦٦) الدرامية والنمو (١٩٧٢). وله من الأعمال الشعرية: كتاب اللحظات: قصائد ١٩١٥ ــ ١٩٥٤ (١٩٥٥) ومجموعة القصائد ١٩١٥ -١٩٦٧ (١٩٦٨). ورواية عنوانها "نحو حياة أفضل: سلسلة رسائل أو تصريحات" (١٩٣١) ومجموعتان من القصص القصيرة: الثيران البيضاء وقصص أخرى (١٩٢٤) والثيران البيضاء كاملة: مجموعة القصص القصير (١٩٦٨).

ومن أعماله الأخرى التي يصعب تصنيفها: الدوام والتغير: تشريح للغرض (١٩٣٥) اتجاهات إزاء التاريخ (في جزءين ١٩٣٧) أجرومية للدوافع (١٩٤٥) بلاغة الدوافع (١٩٥٠)

بلاغة الدين (١٩٦١). ونقل من الألمانية إلى الإنجليزية "موت في البندقية" لتوماس مان و"العبقرية والفن" لإميل لودفيج فضلا عن "القديس بولس" لإميل بومان.

كان بيرك في حياته ملء الأبصار والأسماع، ولكن أسهمه هبطت بدرجة ملحوظة في العقدين الأخيرين اللذين أعقبا رحيله. لم كان الأمر كذلك؟ هذا هو موضوع مقالة من قلم "بيتر هولبروك" تظهر في عدد ١٣ يوليو ٢٠٠٧ من "ملحق التايمز الأدبي" The Times Literary Supplement (TLS) وأود أن أتوقف عندها هنا وقفة قصيرة.

يقول هولبروك: إن المفارقة في حالة بيرك هي أن الأضواء قد انحسرت عنه لأن كثيرا من الآراء التي كان له فضل الريادة في الدعوة إليها قد غدت الآن جزءا لا يتجزأ من مفاهيم النظرية الأدبية الحديثة وفقدت ما كان لها قديما من بريق. لقد اشترينا - إذا جاز القول - بضائع دكانه منذ القرن الماضي ولم نعد نجد فيه شيئا جديدا. وقد كان ممثلا للتاريخانية الجديدة قبل أن تُعرف بهذا الاسم. كذلك استبق بعضا من الأفكار المستحوذة على التفكيكية: فقد كان على سبيل المثال مفتونا بكون أنساق الفكر التي تبدو في ظاهرها ثابتة متسقة تكشف - إذا توغلنا فيها عميقا - عن اضطرابات داخلية وعناصر من التشتيت قادرة على أن تعصف بجلالها الظاهري. لهذا انجذب إلى مقولة كولردج "إن الأضداد تلتقي" وانتهى - مستبقا دريدا - إلى أن النقائض، كالخير والشر، ما كان ليمكن أن تصطرع لولا وجود أرض مشتركة بينها. وكان بيرك من رواد الدراسات التاريخانية أو المادية الثقافية التي أكدت وظيفة العمل الأدبي في مهاد اجتماعي بعينه. وكان يعد التحليلات الشكلانية ناقصة إذا لم يكملها وصف لما يحققه الشكل - أي لما كان يمثله في ظل نظام اجتماعي معين. وكل عمل فني، بهذا المعنى، محليّ أكثر منه عالميا، أو على حد قول بيرك، معارضا نورثروب فراي وأتباعه: "اللعنة على النماذج الفطرية الكبرى !".

كان الأدب - كما قال بيرك في ثلاثينيات القرن الماضي - "عُدة للعيش"، والقصيدة "حدث" والتحدي الحقيقي أمام الناقد هو أن يتبين العلاقة بين "وضع القصيدة موضع التنفيذ" و"المشهد" الخاص الذي يتم فيه هذا الفعل. وعلى النقيض من أودن الذي كان يرى أن الشعر "لا يجعل شيئا يحدث" كان بيرك يرى أنه قادر على إحداث أشياء، على الأقل داخل عقول قرائه. يمكن أن تكون له، مثلا، وظيفة علاجية شافية، تنيم ألوان القلق والتوترات التي من الحتم أن تصيب من يعيشون في ظل نظام اجتماعي معين، كالرأسمالية مثلا (مر بيرك في شبابه بمرحلة ماركسية). ويقول بيرك: "إن الأعمال التخيلية إجابات عن أسئلة يطرحها الموقف الذي نشأت فيه". وفهم العمل الأدبي معناه الإمساك بناصية "الموقف" الذي يتوجه إليه العمل بالخطاب.

وكان بيرك من أبرز ممارسي القراءة الفاحصة الدقيقة للنص التي عمد إليها أعلام "النقد الجديد" في بريطانيا وأمريكا (رتشاردز، إمبسون، بروكس، تيت، رانسوم، بلاكمر، بن وارن، إلخ..) ومن مدققي النظر في الصور الشعرية. فهو يركز اهتمامه على سلاسل التراسلات الخيطية والصُوَرية في العمل ثم يحاول أن يرى العلاقة بينها وبين الواقع الاجتماعي الذي تولدت من رحمه. ولاشك أنه قد تأثر بكتاب الناقدة كارولاين سبيرجون

الرائد "الصور الشعرية عند شكسبير ودلالاتها" (١٩٣٥) وهو كتاب فتح الباب أمام أبحاث مستفيضة معمقة لنقاد آخرين انكبوا على صور شكسبير فحصا وتحليلا وتشريحا.

على أن دقة بيرك في القراءة لم تكن مقترنة بجمال أسلوبيّ، فكتاباته كثيرا ما تجئ خرقاء مرهقة للقارئ. والمرء لا يرجع إليه ـ مثلما قد يرجع إلى معاصريه ت.س. إليوت أو لايونل ترلنج ـ من أجل كمالهم الشكلي أو براعتهم في استخدام الكلمات. بل إنه ـ والكلام مازال لهولبروك ـ لم يكن ناقدا "أدبيا" بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة وإنما كان مطوّرا لتقنيات كاشفة عن الخيالات المصاحبة لخبرتنا بالعالم. إنه يؤمن بأن من شأن المعرفة أن تحررنا. والتحرر من الأغلال التي صاغها العقل معناه أن نستوعب تفسيراتنا الشعورية واللاشعورية للحياة استيعابا كاملا. وعند بيرك أن الإنسان "حيوان مستخدم للرموز" والواقع الإنساني — إلى حد كبير ـ "بناء من.. أنظمة رمزية"، وإدراك تخلل الرمزية لكل عناصر الحياة الإنسانية أشبه ـ في نظره ـ بـ"التحديق.. في هوة قصوى". ومن ثم كان تنقله بين أنساق فكرية مختلفة: فلسفة اللغة، والأنثروبولوجيا الثقافية، ودراسة الأسطورة، والأيديولوجيا[*].

وقد طبقّ بيرك نظرياته على المنتجات الثقافية الجماهيرية مثلما طبقها على الأعمال الأدبية العظيمة وكان، بهذا، من رواد دراسات الميديا والدراسات الثقافية في أيامنا هذه. على أن هذا عرّضه لاتهام بأنه لا يفرق بين عمل روائية شعبية ضئيلة القيمة الأدبية كماري كوريللي وعمل كاتب عظيم كشكسبير: وقد ردّ بيرك على هذا بقوله إنهما ـ تصنيفيا ـ يندرجان تحت نفس الفئة، ومن ثم ينبغي الجمع بينهما أولا، وبعد ذلك يمكن النظر في الفروق الكيفية بينهما. وعلى الرغم من تقدمية بيرك في فكره الاجتماعي والسياسي، لم يكن ناقدا ملتزما بالمعنى الذي نجد به أن إليوت وأورويل وليفس وترلنج كانوا ـ كل بطريقته ـ ملتزمين (سياسيا أو دينيا أو اجتماعيا). ومن ثم كانت كتابته تفتقر إلى طابع المحاجة الحارة الضارية التي تنفخ الحياة في كتابات هؤلاء النقاد. ولم تكن مواقفه النظرية ـ مثلما هو الشأن معهم ـ وليدة استجابة مباشرة لمواقف ثقافية وسياسية معينة. وكان بيرك أقرب إلى أرسطو منه إلى أفلاطون. لقد كان أفلاطون عبقرية تخيلية شاعرية، ومحاربا ثقافيا يستخدم حججه في دعم العقائد التي يؤمن بها إيمانا حارا. أما أرسطو فكان، على النقيض من ذلك، النموذج الأبدي للباحث المنهجي الحذر، وأقرب إلى العالم منه إلى الشاعر. وبيرك ـ على انحيازه لليسار ـ أقرب إلى النموذج الأرسطي المحايد في رصده للظواهر وحكمه عليها. وربما كان هذا الافتقار النسبي إلى الحرارة في عمله، ونزعته الأكاديمية، من الأسباب التي جعلت أغلب الناس لا يقبلون على قراءته اليوم. هذه أهم الأفكار الواردة في مقالة هولبروك. وأودأن أضيف إليها كلمات قليلة عن بيرك في اللغة العربية. ثمة فصل وافٍ عنه في كتاب ستانلي هايمن "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" (في الأصل: "الرؤيا المجنحة") الجزء الثاني، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم حيث يذهب هايمن إلى أن نقد بيرك "لا يدانيه نقد آخر في القوة والصفاء والعمق وألمعية الإدراك".

ومن النقاد العرب القلائل الذين كتبوا عنه: د. فايق متى "كنيث بيرك وفلسفة النقد الأدبي" (مجلة الفكر المعاصر، ابريل ١٩٦٦) ود. محمد حسن عبد الله في كتابه "مداخل النقد

الأدبي الحديث" (٢٠٠٥). وأهم من هذين الدكتور زكي نجيب محمود الذي كان معجبا ببيرك لدقة تحليله اللفظي، وصبره في العكوف على كل عناصر النص. يقول أستاذ الفلسفة ـ الذي كان أيضا ناقدا أدبيا كبيرا ـ وأنا أورد كلامه ـ على طوله ـ كاملاً، ضناً به على أي اختصار، في مقالته "الناقد قارئ لقارئ" (مجلة الفكر المعاصر، ديسمبر ١٩٦٦): "لو كان لى مثل أعلى في النقاد المحدثين أود لو استطعت احتذاءه بالنسبة لأعمال أدبية عربية، لكان ذلك المثل عندي هو كنيث بيرك، وليتني أستطيع أن أنقل إلى القراء نموذجا لصناعته، إذن لرأوا بأعينهم كيف يكون النقد عملا جادا شاقا عسيرا، يحلل القطعة الأدبية وكأنه كيماوي يحلل في مخابيره قطعة من الخشب أو الحجر. إنه لا عاطفة هناك، ولا سخاء في المدح والقدح، لأنه لا مدح ولا قدح فالأمر أمر تحليل صرف ينصب على عبارة العمل الأدبي من أول لفظة ترد فيه إلى آخر لفظة، ليرى ـ مثلا ـ كيف ترد لفظة بعينها في سياقات مختلفة من الكتاب؟ وهل بمقارنة هذه السياقات يمكن الوصول إلى استدلال معين بالنسبة إلى ما يرمز إليه العمل الأدبي ـ حتى وإن لم يكن المؤلف نفسه على وعى به ؟ هل قلت إنه تحليل يبدأ من أول نقطة ترد في الكتاب؟ إنني إذن قد أنسيت أنه يبدأ من العنوان وصياغته، فبعد أن يستوثق من أن هذه الصياغة لم تراع الإعلان التجاري وجذب الأنظار والأسماع نحو الكتاب ليروج في السوق، ينظر ليرى إن كان في لفظ العنوان دلالة أي دلالة. إن النظرة السطحية وحدها هي التي تأخذ لفظ العمل الأدبي بمعناه القاموسي، وكان الله يحب المؤمنين. أما النظرة الفاحصة فقد تجد لفظا بعينه في عمل أدبي معين، قد ورد ورودا يربطه بمعان أخر، فلفظ "المستقبل" تتقصاها عند شكسبير مقرونة بالشر والدمار، وتتقصاها عند براوننج فتجدها موحية بالثقة والتفاؤل. إن قطع "شجرة سامقة" قد يرد في كتاب أدبي عدة مرات في سياقات مختلفة، فيتقصاها صاحبنا الناقد، ويقارن بين تلك السياقات، ليجد أن قطع الشجرة السامقة إنما جرى ذكره على قلم الأديب ـ عن وعى منه أو غير وعى ـ ليرمز عنده إلى قتل صاحب السلطان، أو قتل الأب كما يقول علماء النفس الفرويدي وهكذا".

في رثاء جون هيث ـ ستبز:

في عدد مارس ٢٠٠٧ من مجلة "ذا لندن ماجازين: مجلة الأدب والفنون" The London Magazine كتب برنارد سينت ـ وهو شاعر وعالم نفس من أتباع يونج ـ رثاء للشاعر والناقد الإنجليزي الراحل جون هيث ـ ستبز، كان قد ألقاه في الصلاة الجنائزية على روح الشاعر بكنيسة القديس متى في بيزوتر بلندن في ١٠ يناير ٢٠٠٧.

وهيث ـ ستبز المولود عام ١٩١٨ في لندن والذي تلقى دراسته في أكسفورد كان أستاذا زائرا للأدب الإنجليزي بجامعة الإسكندرية ١٩٥٥–١٩٥٨ وبجامعة مشيجان ١٩٦٠–١٩٦١ ومحاضرا في كلية سانت مارك وسانت جون بلندن ١٩٦٣–١٩٧٣. نشر مسرحيات ونقدا وترجمات لليوباردي وبعض نماذج من الشعر العربي. تلقى ميدالية الملكة الذهبية للشعر في ١٩٧٣.

يقول سينت في كلمته التي تحمل عنوان "عن الصداقة ":

لقد كان جون يمثل حضورا ضخما، موحيا بالثقة، في حياتي وسيظل كذلك إلى الأبد.

إن قدرته على الصداقة التي تدوم لمدى الحياة، عبر الأجيال، وفكاهته الأساسية، وثباته وولاءه أمور ينبغي أن تسجل جنبا إلى جنب مع شعره لكي نفهم الرجل فهما كاملا.

كان يعتقد أن ثمة مهنتين جيدتين للشاب الذي يحاول أن ينظم شعرا:

- صانع ساعات ومصلحها.
- قاطع ماس وصاقل له.

وعمله ـ بطبيعة الحال ـ شاهد على ذلك.

كانت أرستقراطيته الخالية من التكلف، مقترنة بمسيحية خفيضة النبرة في التيار الأساسي للمسيحية، تعني أنه لا يأبه مثقال ذرة للمظاهر، لا ماديا ولا اجتماعيا. وكان موقفه الإسبرطي من حاجاته الخاصة يقف على النقيض من سخائه البالغ وتسامحه مع الآخرين، خاصة أصدقائه الكثيرين. وكان يقول إنه ليس بمكنته أن يغير العالم، ولا المجتمع، ولكنه قد يتمكن من أن يعين حيوات أفراد قلائل. ويشهد أصدقاؤه القريبون منه بهذا. وثمة أعمال أخرى، قام بها، لا مرئية.

وكان جون يعتنق ـ مع إليوت ـ الرأي الحداثي كلية والقائل بأنه ليس من المستحيل أن يكون المرء شاعرا جيدا وكائنا بشريا جيدا، بدرجة معقولة، في آن.

وربما كان هذا التوتر الخلاق قد وجد تفريجا وتعبيرا عنه في حسه المميز بالفكاهة. ولكي تفهم فكاهة جون قد يتعين عليك أن تتأمل أمرين:

- حس الفكاهة في الصالات الموسيقية.
- الملهاة السامية للنعمة الإلهية في قلب السر المسيحي.

كان جون طاهيا ممتاز حسب الموروث الفيكتوري، وكان يخبز خبزه الخاص. ولم يعش قط في شقة ببدروم، وإنما في النور. ولم ينغمس في علاقات جنسية عابرة أو يناصر الاتصالات الجنسية غير الشرعية. ذلك أنه لم يكن بورجوازيا. ولم يكن يسرف في الشراب، كما قال البعض، وإنما فقط في صحبة الآخرين، في تلك الأيام البعيدة عندما كانت لندن ما زالت تضم مشارب أدبية يمكن للمرء أن يلم بها. ولم يكن بيته، كحياته "أشعث" قط، وإنما كان دافئا ومرحبا، حسن الترتيب حول الشعر والكتب والراديو والطهو والزوار المنتظمين.

ورغم أن بعض آرائه ربما تكون قد اتخذت مواقف دفاعية قوية. وأدت إلى اختلافات مع الآخرين، فإنه لم يكن يسمح قط لذلك بأن يفسد صداقة. لقد كان يرى أن كثيرا من الأفكار والأيديولوجيات التي اعتُنقت من أجل تحرير الإنسان لم تؤت أثرا سوى أن تزيد من قيوده وتستغله.

وقد رحب ترحيبا كاملا بالعودة إلى الشعر الشفوي في ستينيات القرن الماضي بل

وشارك فيه وقدم عدة قراءات على الملأ. وقد اكتسب أصدقاء ومعجبين جددا بين شعراء ليفربول، ومن جانب أحد موسيقيي البوب بخاصةٍ. وكشاعر كان أكبر من أن يحده مصطلح أو أسلوب أو بطاقة واحدة. وخلال إجازة قضاها في إيطاليا رأى أهل الريف المحليون ذلك بوضوح ـ لقد دعوه "العملاق" Il Gigante، وحقاً، لقد سار عملاق بين ظهرانينا.

مع شاعر صيني معاصر:

وفي نفس العدد من مجلة "لندن مجازين" سبع قصائد للشاعر الصيني تشانج منج يوان وهو شاعر نشأ في قرية صينية فقيرة. هاجر إلى كندا في ١٩٨٩ حيث يعيش في فانكوفر. نشر ثلاثة كتب، ويحمل درجة الدكتوراه، ويعمل مدرسا للغة الإنجليزية في إحدى الكليات. وقد ظهرت قصائده في المجلات الأدبية الأمريكية والبريطانية. اخترت من قصائده السبع هذه القصيدة:

سبع حِكَم

١) كما أن المعرفة قوة، فإن المعلومات ثروة والحكمة جمال.

٢) مثل دودة قز، أسهمت بكل حريري للعالم. فإن لم يأبه، لماذا آبه؟

٣) ما من قواعد قد خُلقت من أجل خالقيها.

٤) أجمل موسيقى هي الصوت الذي يحرك قلبك على نحو هو من العنف إلى الحد الذي يمكنك معه أن تموت في صمت.

٥) ليست الحياة بالعادلة: لقد منحتها فرصا كثيرة، ولكنها لم تمنحك إلا القليل من الفرص في المقابل.

٦) التعليم يجعل من كل امرئ سياسيا ، أما السياسة فتجعل كل امرئ زائفا.

٧) كلما علت التقنيات، دنت العقول.

سيسل داي ـ لويس:

في ١٩٧٢ رحل عن عالمنا الشاعر الإنجليزي سيسل داي ـ لويس المولود عام ١٩٠٤ في شرقي أيرلندا والذي تخرج في جامعة أكسفورد واشتغل بالتدريس وعلا نجمه خلال عقد الثلاثينيات ـ مع أودن وسبندر وماكنيس ـ شاعرا يساريا ملتزما، ولكنه هجر الشيوعية في ١٩٣٩. وغدا أستاذا للشعر بجامعة أكسفورد ١٩٥١ ـ ١٩٥٦. وقد صدرت مجموعة قصائده في ١٩٥٤ ، وسيرته الذاتية تحت عنوان "اليوم الدفين" في ١٩٦٠. واختير أميرا للشعراء في ١٩٦٨. واليوم تصدر ترجمة لحياته من قلم بيتر ستانفورد "سيسل داي ـ لويس: حياة" (الناشر: كونتينام، ٣٥٢ صفحة). ومن بين المراجعات الكثيرة التي ظهرت في الصحافة الأدبية الإنجليزية عن هذا الكتاب أختار مراجعتين لأعرض أهم الأفكار الواردة فيهما بإيجاز شديد.

أما المراجعة الأولى فهي بقلم ميراندا سيمور، وقد نشرت في جريدة "ذا سنداي تايمز"

(٢٠ مـايو ٢٠٠٧). وتقـول الكاتبـة: لقـد كـان داي ـ لـويس مـن أروج الـشعراء في عقـد الأربعينيات، ولكنه اليوم لا يكاد يُذكر إلا لمغامراته الغرامية العديدة.

وليس هذا عدلا فقد ترجم قصائد فرجيل من اللاتينية إلى الإنجليزية ترجمة فخيمة، وكتب حفنة من القصائد القصصية الرهيفة، كما كتب بعض روايات بوليسية ممتعة كان ينشرها تحت اسم مستعار هو نيكولاس بليك. ولكن أكثر ما يثير اهتمام الناس اليوم هو حياته العاطفية والجنسية التي لا يبدو أنها منحته سعادة كبيرة، على غناها وتنوعها، وإن كانت قد أفادته شاعرا بوصفها المهماز الذي كان يحرك خياله.

اقترن داي لويس عام ١٩٢٨ ـ في سن الرابعة العشرين ـ بابنة أستاذ جامعي، وكان زواجا غريبا دام ثلاثة وعشرين عاما، فقد كانت الزوجة ـ فيما يبدو ـ ذات ميول سحاقية مكبوتة، ظلت مخلصة لزوجها ـ على كل خياناته العديدة ـ كأنما على سبيل التكفير عن شعورها بالذنب. وكانت مارى ـ وهذا اسمها ـ تعرف أنه يكره المواجهات العاطفية الصريحة، ومن ثم بذلت قصارى جهدها كي تخفي عنه شعورها بالتعاسة.

كان الشاعر يجمع بين وسامة الشكل وسحر السلوك ـ وصفته إحدى عشيقاته بأنه يهّر كالقط!ـ ولا مبالاة بمشاعر النساء بعد أن يقضي وطره منهن. وكانت أول خيانة زوجية جدية له مع سيدة متزوجة تدعى بيلي كارال، وقد أنجب منها طفلا وربما طفلين. وحين توفي زوجها سعت إلى أن تتزوج الشاعر ولكنه نكص على عقبيه. وقد خلّد داي لويس قصتهما في روايته المسماة "القلب الجريح".

وكانت علاقته التالية مع روزاموند ليمان وهي روائية دامت علاقتها المضطربة به تسع سنوات. لم يكن الشاعر هو الرجل الوحيد في حياتها، ولكن حبها له تحول إلى بغضاء عندما زاغ بصره إلى امرأة أخرى أصغر سنا وأجمل.

كانت هذه الأخرى هي جيل بالكون التي اقترن بها داي ـ لويس في ١٩٥١ بعد أن طلق زوجته مارى. وما لبثت جيل أن تركت له البيت عندما عثرت على رسائل غرامية متبادلة بينه وبين كاتبة شابة أخرى تدعى أنطونيا بايات. على أن زواجهما لم يتحطم، فقد كانت بالكون تثور ثم تصفح، وكان الشاعر يعود إليها في النهاية.

وقد نال داي ـ لويس في حياته كل أنواع التكريم، ورغم أنه في سنواته الأخيرة كان يموت تدريجيا بالسرطان فقد ظل يؤدى واجباته أمير للشعراء ويجاهد من أجل قضية الشعر ويلقى أحاديث إذاعية ومحاضرات حتى النهاية. وثمة مراجعة أخرى لنفس الكتاب ، أقرب إلى النقد الأدبي وأقل انشغالا بهذه الأمور الشخصية، كتبها بيتر ماكدونالد في عدد مايو ٢٠٠٧ من "المجلة الأدبية" The Literary Review وهي مجلة أدبية شهرية تصدر في لندن. وماكدونالد شاعر أحدث دواوينه يحمل عنوان "بيت من صلصال" (الناشر: كاركانت) وقد أصدرت له دار فيبر وفيبر للنشر طبعة لقصائد لوى ماكنيس الكاملة لتحل محل الطبعة الأقدم التي حررها أ.ر.دودز في ١٩٦٦.

يقول ماكدونالد: إن صيت داي ـ لويس اليوم أدنى من صيت رفيقيه أودن وماكنيس،

ولا يبدو أن أسهمه سترتفع كثيرا على المدى القريب. والأرجح أنه سينضم إلى صف الشعراء الذين يتوجهون بالخطاب إلى عصرهم، وأحيانا يتحدثون بلسانه، ولكنهم قلما يجاوزون العصر.

والشعر السياسي الذي كان داي ـ لويس ينظمه في عقد الثلاثينيات متواضع المستوى زاخر بالأصداء المقتبسة من أودن. ورغم أن ت.إ.لورنس ـ لورنس الجزيرة العربية ـ حذر داي لويس من أن هذا النوع من الشعر السياسي لن يعيش أكثر من عشرين عاما، فقد استمر الشاعر ينظمه دون مبالاة، وكان نصيبه من البلاغة الجوفاء أكبر من نصيبه من الفكر العميق.

وقلما كان شعره يتميز بالأصالة. لقد تنقل من أستاذ (أودن) إلى أستاذ (هاردي) ونظم شعرا رعوي الطابع. ولكنه لم يعثر ـ باستثناء لحظات قليلة ـ على صوت خاص.

وجدير بالذكر أن ثمة مقالة جيدة باللغة العربية عن داي ـ لويس من قلم المترجم الراحل محمد علي زيد في مجلة "الفكر المعاصر" (يونيه ١٩٦٦). كما ترجم له كتاب "الصورة الشعرية" أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم بمراجعة د.عناد غزول إسماعيل ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ١٩٨٢.

لكل شيء طرفان

ونختم هذه الجولة بقصيدة منشورة في مجلة "شعر لندن" Poetry London (صيف ٢٠٠٧) للشاعرة جين هيرشفيلد، وهي تعيش في شمال كاليفورنيا. صدر ديوانها "بعد" في ٢٠٠٦ ولها قصائد منشورة في عدة مجلات وصحف "ذا نيو يوركر" "أتلانتك منثلي" "ملحق التايمز الأدبي" "ذا جارديان" "شعر أيرلندا"

لكل شيء طرفان

لكل شيء طرفان

الجواد، قطعة من الخيط، محادثة تليفونية

قبل الحياة، هواء

وبعدها.

كما أن الصمت ليس صمتا، وإنما هو حد للسمع.

الهوامش:

(*) في مقالة لماريوس بيولي بمجلة "سكروتني" (التمحيص) ديسمبر ١٩٤٨ عنوانها "كنيث بيرك ناقدا أدبيا" يقول بيولي إن بيرك تنقل مثل الوشيعة (المكوك) بين الأدب وعلم الاجتماع والاقتصاد وعلم النفس والسحر والدين.



دوريات فرنسية



ديما الحسيني

في العدد ٤٧٠ من مجلة الأدب le magazine littéraire (ديسمبر٢٠٠٧) عدة موضوعات تهم القارئ المطلع على الأدب الفرنسي، إذ زخر العدد بأخبار جديدة وشائقة عن الكاتب المسرحي الفرنسي جان أنوي Jean Anouilh، والكاتب الأمريكي هنري جيمس Henry James، والكاتب الفرنسي جيرار دي نرفال De Nerval Gérard، والقاموس الجديد لبيير روزنبرج Pierre Rosenberg عن متحف اللوفر، والفيلم السينمائي الجديد عن رواية ميرسيا إلياد Mircea Eliade ، والحوار الذي أجراه "مين تران هو" Minh Tran Huy مع الكاتبين ريشار ميلي Richard Millet وفيليب سولير Philippe Sollers اللذين يشهران سلاح النقد في وجه الأدب المعاصر.

رواية ميرسيا إلياد في السينما

كتبت نيللي كابلان Nelly Kaplan عن فيلم فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola بعنوان: "رجل لا عمر له" L'homme sans âge المأخوذ عن رواية ميرسيا إلياد: "Le temps d'un centenaire" الصادرة عن جاليمار وفوليو. ولم تُخْفِ شغفها بهذا الفيلم؛ فقد أُخذت به وبمشاهده المؤثرة. ويعبر الفيلم من خلال الصورة عن أفكار إلياد المدهشة والتي تُعدّ – في رأي الكاتبة – من أعظم أفكار القرن العشرين. كما نجح المخرج في خضم الأزمة الإبداعية التي كان يمر بها في خلق عمل إبداعي من الدرجة الأولى بعد أن قرر تقديم هذا الكتاب في شكل سينمائي، على حد قولها. فميرسيا إلياد يفتح الباب أمام الأسئلة التي كانت ولا تزال الشغل الشاغل للإنسان. ويترك للقارئ فرصة للبحث عن الإجابات – إن كانت هناك إجابات.

تقص الرواية حكاية رجل نيف على الستين يدعى دومينيك ماتييه، ويعيش في قرية من قرى رومانيا في عام ١٩٣٨. وذات ليلة من ليالي الشتاء القارص، هبت العواصف وهطلت الأمطار، ورعدت السماء؛ فإذا به يصاب بصدمة كهربائية من جراء الصاعقة. فغدت حياته

مهددة، وظل في صراع مع الموت. لكنه ما لبث أن تماثل للشفاء، بل إنه بدا – يومًا بعد يوم – شابًا يافعًا في الثلاثين من عمره. وأصبح لديه قدرات خارقة؛ فيقرأ بلغات عديدة – حتى اللغات القديمة التي لم تعد موجودة – ويفهمها، ولا ينسى كل ما قرأه. ويحاول أن يكتشف من خلال تلك اللغات التي طويت في صفحة النسيان سر الإنسان والحال الذي آل إليه. فالشحنة الكهربائية التي تعرض لها أثرت في قدراته العقلية حتى بات يتحدث مع نفسه وكأنها قرينه الذي يستمع إليه ويتحاور معه. وتطورت الأحداث، وبزغ نجم دومينيك ماتييه، وأصبحت سيرته على كل لسان؛ فحار العلماء في أمره وساورهم الفضول، وبحث رجال البوليس السري النازي (الجستابو) Gestapo للكشف عن سره، فقد أثارت انتباههم فكرة "الرجل الخارق" التي يؤمنون بها، ويسعون لخلق نماذج منها.

وتستطرد الكاتبة فتتحدث عن الأسلوب الروائي الذي لم يخل من النقد اللاذع، لا سيما وأن ميرسيا إلياد عاصر اليمين المتطرف الروماني. فالمشاهد الروائية تصف دومينيك ماتييه وهو يتخيل من خلال القوى الخارقة استراتيجيات؛ ليفلت من زمام العلماء ويستكمل أبحاثه حول اللغات وأصلها. وتذكر الرواية – في شيء من التعقيد – النظرية التي تنبئ باحتمالية ظهور إنسان ما بعد التاريخ، وذلك بعد تدمير كل أرجاء المعمورة إثر حرب ذرية شعواء. وتختم الكاتبة مقالها بطمأنة القارئ لئلا يعتريه الخوف؛ فينثنيه عن قراءة هذه التفاصيل أو مشاهدتها، وتقول: "إنها رواية تُنحّي العقل جانبًا وتطرح أسئلة جوهرية".

جهنم في المكتبات

وفي رسالته إلى القراء بعنوان: "الرواية من الألف إلى الجنس" Le roman de A à X، يكتب "جان لويس هو" Jean louis Hue عن موضوع العدد: "نيران الجنس" Les feux du sexe فيقول: "لقد غدا الجنس في الروايات وكأنه موضوع مفروض على الكاتب والقراء على حد سواء". ويرى أن أي رواية تتوق إلى النجاح والشهرة لا تغفل هذا الجانب؛ فتمتلئ صفحاتها بمشاهد عديدة تثير القراء. ثم أعطى لمحة تاريخية عن الجنس في الأدب العالمي. فقد ظل موضوع الجنس مُحرمًا لفترات عديدة من التاريخ، إذ كانت الروايات التي تتضمن مشاهد حميمة في عداد الروايات المحظورة ويتداولها الناس في السر وهم يتوجسون خيفة. بل كانت تُحفظ في المكتبات في صندوق سري يُطلق عليه اسم "جهنم". وما لبثت الرقابة التي أفلتت من قبضتها الكثير من الكتاب أن ضعفت شوكتها مع تحرر العادات والتقاليد. وعلى الرغم من أن الرقابة لا تزال يقظة لم يعد لديها نفس الحماس لمنع الروايات التي تتضمن مشاهد ومقاطع جنسية. ويحيل القارئ إلى موضوع العدد الذي أعده الكاتب الصحفي إيمانويل بييرا Emmanuel Pierrat الملم بكل شيء عن "جهنم المكتبات" وكل ما أفلت من زمام الرقابة. ويعقب قائلا إن موضوع الشذوذ والحب الذي تمارسه مجموعة من الناس لم يعد أمرًا مشيناً يُثير السخط، بل بات أمرًا عاديًا، على حد قوله. إلا أن هناك خطوطًا لا تزال حمراء، فحتى الآن لا يزال موضوع الجنس والأطفال أمرًا محظورًا. ثم يستشهد بالماركيز دي ساد الذي تحدث منذ قرنين عن كل ما يراود البشر من توهمات في موضوع الجنس. ويتساءل عما يمكن إضافته في هذا الصدد: "ما الجديد الذي يمكن كتابته عن الجنس، لاسيما وأن كل شيء قيل ووصف من قبل؟ ألم تضعف نار الرغبة رويدًا رويدًا بعد أحداث ١٩٦٨؟ فما أشبه

الليلة بالبارحة". ولا يُغفل في هذا الصدد ذكر كل من لاسكو Lascaux وهوبر Hopper وباسكال كينيار Pascal Quignard ، تلك الأسماء المقترنة بمغامرة الفن الجنسي. ويختم الكاتب رسالته قائلا إن موضوع العدد يبغي كشف النقاب عن عالم الليالى الحمراء التي تعج بها الروايات.

مسرحيات جان أنوي

كتب جيل كوستاز Gilles Costaz عن ظهور مجلدين لمسرحيات جان أنوي في مجموعة البلياد La Pléiade: "لقد دخل اسم جان أنوي في سلسلة الأعمال الأدبية البلياد. إنها بمثابة الفرصة لاكتشاف أعماله المسرحية الأخرى التي غطت عليها مسرحيته الشهيرة أنتيجون Antigone، إذ إنها عُرضت لمرات عديدة، ولسنوات عديدة على خشبة المسرح". إن واقع المسرح الحديث لا يذكر إلا "أنتيجون"، ويتناسى الأعمال الأخرى لجان أنوي. ويقدمه الناشر على أنه كاتب كان ذائع الصيت في الماضي، بيد أن شهرته الأدبية وصيته في الوسط المسرحي أخذا يتضاءلان بعد ذلك. ورغم أن أنتيجون هي أشهر مسرحياته، فقد قدم العديد من المخرجين أعمالا تحمل اسمه، وتثير إعجابهم أيما إثارة؛ إذ إنها تتضمن مشاهد مؤثرة حول الصراع بين الخير والشر. ويتساءل الكاتب عن تلك الأعمال التي أُطلق عليها اسم المسرحيات الزهرية والسوداء: "أين هي تلك المسرحيات؟ ولم لا تُعرض على خشبة المسرح كما كان الحال من قبل؟ لقد كان يتوافد إليها الناس من كل حدب وصوب؟ فلم يعد هناك عروض لمسرحيته "المسكين بيتوس" Pauvre Bitos التي تتحدث عن الثورة، ولا لمسرحيته عن جان دارك L'Alouette التي سبق وأن بزغ فيها نجم سوزان فلون Suzanne Flon ولا لمسرحيته بيكيت أو شرف الرب Beckett ou l'honneur de Dieu التي لقيت ترحابًا كبيرًا من البريطانيين في لندن. ويقول الكاتب إن ثلاثة أرباع مسرحيات أنوي غدت منسية. لقد شق أنوي طريقه الأدبي مستقلا بأسلوبه عن جيرودو Giraudoux الذي كان يكنّ له كل مشاعر التقدير والاحترام.

ويسعى برنار بونيو Bernard Beugnot الناشر لأعمال أنوي جاهدًا أن يعيد لهذا الكاتب المسرحي مجده الأدبي الغابر. ويقول إن أنوي– كاتب مسرحية أورنيفل Orniphle – عبّر في مسرحياته عن نفسه وعن عصره. وهذا ما يميز مسرحياته، ويفسر تأثيره فيمن عاصروه، إذ أرهفت أسماعهم لصوته المتميز، و"كأنه يبوح لهم بالأسرار". ويتضمن المجلدان ملفًا كاملا عن أنوي: نصوص، ومعلومات تاريخية، وصور مأخوذة عن المسرحيات المعروضة، ومقالات نظرية مجهولة عن فن المسرح. بيد أن المجلدين لا يحتويان على كل المسرحيات التي ألفها أنوي. ويضيف الكاتب أن برنار بونيو لم يضع في المجلدين (٣٠٠ صفحة) إلا أربعًا وثلاثين مسرحية من مجموع المسرحيات الستين التي قدمت على خشبة المسرح. ويتعجب برنار بونيو؛ فلم يرد ذكر المسرحيات العشر التي لم يكملها أنوي!

متحف اللوفر من الألف إلى الياء:

كتب باسكال بونافو Pascal Bonafoux عن قاموس جديد بعنوان: "قاموس الحب الخاص باللوفر" Dictionnaire amoureux du Louvre للكاتب بيير روزنبرج Pierre

Rosenburg صدر عن دار النشر بلون Plon. ويستهلّ مقاله بسؤال يطرحه على القراء: "هل تعرفون اللوفر؟" ثم ما يلبث أن يتدارك الأمر فيقول: "لا جرم أنّ وَقْع السؤال يبدو غريبًا عليكم. ولا شك أنكم قمتم بزيارة متحف اللوفر لمرات عديدة. بل وربما بدا هذا السؤال وكأنه سباب يوجه إليكم!". ثم ينتقل إلى الاستشهاد بجان فرنسوا رافاييللي Jean-François Raffaëlli وما جاء في كتابه "جولاتي في اللوفر" Mes promenades au Louvre فيقول إن الأسدين المنسوبين إلى باري Barye لم يصمم باري إلا واحدًا منهما فقط، وهو الأسد الذي ينظر إلى جهة اليسار، ويضع القدم اليسرى أمامه. أما الأسد الآخر، فقد تم تصميمه على شاكلة الأسد الأول وتغيير اتجاهه إلى الجهة الأخرى. فهو ينظر إلى جهة اليمين، ويضع القدم اليمنى أمامه. لكن لم يتم تغيير اتجاه توقيع باري فنجد التوقيع عند الأسد الأول على الشكل التالي: باري Barye ١٨٤٧. بينما يظهر عند الأسد الثاني هكذا: إيراب eyraB! ويعقب كاتب "قاموس الحب الخاص باللوفر" قائلا إنه ذهب إلى مكان الأسدين، ودار حولهما وتيقن من صحة ما أتى على ذكره جان فرنسوا رافاييللي؛ فقد رأى بعينيه هذا التوقيع "eyraB". ويدعو بونافو القرّاء إلى مطالعة الكتاب وقراءة الجزء الخاص بالأسدين كما استشهد به روزنبرج في الصفحة رقم (٣٦٣)، فيقول: "عند قراءة هذا القاموس ستكتشفون أنكم لا تعرفون متحف اللوفر، رغم زيارتكم له عدة مرات". ويضيف: "إن الكاتب بيير روزنبرج يتوقع أن يُلقى عليه اللوم، وأن تُكتشف نواقص وعيوب في قاموسه، ونقاط غفل عنها دون قصد أو عن عمد". بيد أن بونافو يطلب من القرّاء التمهّل والتروّي، وعدم إطلاق الأحكام إلا بعد قراءة التسعمائة صفحة لهذا القاموس الرائع.

رحلات هنري جيمس

قدمت إيفلين دانو Évelyne Bloch-Dano كتاب لوران بوري Laurent Bury الجديد: "من قارة أخرى: هنري جيمس" D'un continent l'autre, Henry James الصادر عن دار النشر لاكينزين ليتيرير لويس فويتون[1] La quinzaine littéraire, Louis Vouitton. ويتضمن الكتاب مجموعة من النصوص والرسائل المترجمة للكاتب الأمريكي هنري جيمس (١٩١٦- ١٨٤٣) تُعد بمثابة كُتيب سياحي يقص روايات الأسفار والخواطر التي يعبر عنها رجل هاو للسفر والرحلات، رجل من العصر الحديث لديه ملكة الدعابة، وتختلج في صدره مشاعر الوحدة، تلك المشاعر التي تولدت من الملل. لقد كان هنري جيمس يبلغ من العمر ستة أشهر عندما سافرت عائلته إلى أوروبا. ودرس في جنيف ثم ذهب إلى لندن وباريس ومدينة بولون سور مير Boulogne sur Mer الفرنسية المطلة على البحر. ثم عاد إلى الولايات المتحدة الأمريكية؛ ليستقر مع عائلته في بوسطن. ثم ما لبث أن سافر إلى أوروبا بمفرده وكتب إلى ذويه رسالة يقول فيها: "إني أمتلك العالم، أستنشقه، أجعله ملكي" كان الأمل يغذي رغبته في التملك. بيد أن هذا الأمل كان يشوبه عدم الرضا. وصرّح في عبارة له في عام ١٨٧٦ عن تعلقه بباريس: "لقد زرعت جذوري في باريس؛ لتنمو وتكون ثابتة ومتشابكة". وكان يسكن في ٢٩ شارع لكسمبورج المعروف حاليًا باسم شارع كمبون Cambon.. ورغم إحاطة الأصدقاء له، وحسن استضافته لهم، فكانت له نظرة "خارجية"، متحفظة، وناقدة. لكن تلك النظرة المتحفظة وهذا النقد كان من نصيب بلده الأصلي أمريكا.

ولم يقم جيمس إلا ببعض الزيارات لأمريكا. وفي عام ١٩٠٥ مكث فيها لفترة طويلة. لقد كان دائم التفكر والتدبُّر، ودائما ما يقول لوالدته لطمأنتها: "إني أمضي أيامي في التفكر الفلسفي في الأشياء". وتعقب الكاتبة قائلة: "لعل هذا يفسر ميله إلى عقد مقارنات بين إنجلترا وفرنسا، وألمانيا وإيطاليا، وأوروبا وأمريكا". وتقول: "إنه لطالما راود هنري جيمس الشعور بعدم الراحة؛ فهو يرى عدة بلدان ولا يشعر في أي منها أنه في بلده. لقد كان هذا ما صرَّح به في مقال نشر له في نيويورك تايمز. ويتنقل جيمس من بلد إلى آخر، من فينيسيا إلى باريس ثم استقر في لندن حيث ألَّف أروع أعماله الأدبية منذ عام ١٨٧٨. إنه يتميز بالفضول، وحس الملاحظة الدقيقة، وحبه الفطري للطبيعة. بيد أنه كثيرًا ما يتملكه الشعور بالغربة؛ فيقول: "ما الفرق بين الأمس واليوم؟ إنه ليس إلا كالفرق بين القهوة الباردة والقهوة الساخنة". ثم ما لبث أن طرق الحب قلبه: إنها إديث وارتون Edith Wharton التي كان يناديها بديفاستاتريكس Devastatrix . فكانت تقتلعه من الحزن الرابض في أعماق قلبه. ولشدة ما آلمه من إعلان الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ورَفْض الولايات المتحدة خوضها، حصل على الجنسية الإنجليزية – كنوع من أنواع التضامن مع أوروبا – وتوفي عام ١٩١٦، بعد أن كرَّمه الملك جورج الخامس. إنه هنري جيمس أكثر الأمريكيين انتماءً إلى أوروبا.

جيرار دي نرفال:

كتب جان باتيست بارونيان Jean-Baptiste Baronian في ركن البيبليوجرافيا مقالا بعنوان: "لطالما أهمل جامعو المراجع كتب جيرار دي نرفال، وها هي اليوم تغدو نادرة وباهظة الثمن". ويُعد الكاتب الفرنسي جيرار دي نرفال من القلة النادرة من الكتاب الذين مكثوا بعد موتهم فترة طويلة في "المطهر" purgatoire، ثم ما لبثوا أن ولجوا شيئًا فشيئًا إلى عالم الأدب حتى بزغ نجمه. ويقول الكاتب: إذا ما اطلعنا على كتالوجات ومبيعات الكتب في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية، وجدنا أن النسخ الأصلية لكتب نرفال لم تكن حينئذ باهظة الثمن، فضلا عن أنها كانت سهلة المنال: كلورلي Lorely (1852)، وبنات النار Les filles du feu (1854)، والغجرية La Bohême galante (1855). بيد أن الوضع تغير اليوم؛ فقد بات نرفال من أكثر كتاب القرن التاسع عشر الذين تباع أعمالهم الأدبية بأثمان باهظة. بل إنه من العسير الحصول على أعماله التي كتبها في مرحلة الشباب. و قد نُشرت تلك الأعمال الأدبية في عام ١٨٢٦ لدى الناشر توكيه Touquet القاطن في شارع لا هوشيت La Huchette في باريس، والمعروف بانتمائه إلى فكر بونابرت ومناهضة الكنيسة. ومن الأعمال التي يندر الحصول عليها: "السيد دونسكور" أو طباخ رجل عظيم Monsieur Dentscourt ou le Cuisinier d'un grand homme، ومن الآباء اليسوعيين Les Hauts Faits des jésuites et leur droit à la reconnaissance des Français، و"الأكاديمية أو الأعضاء المفقودون" L'Académie ou les Membres introuvables، و"نابليون وتالما" Napoléon et Talma ، و"وفاة تالما" La Mort de Talma. وفي عام ١٨٢٧، عهد نرفال إلى الناشر توكيه بإعادة نشر كتابه "نابليون وفرنسا المحاربة" Napoléon et la France guerrière والذي نشره لادفوكا Ladvocat في عام

١٨٢٦، وهو أول عمل له يصدر مطبوعًا، ويتحدث فيه نرفال عن المجد العسكري وعلاقته بالأدباء فيقول إن المجد العسكري لا يدوم إلا إذا كان هناك قلم كاتب موهوب يعدد مآثره.

ويذكر الكاتب أسماء الناشرين لأعمال نرفال في الماضي؛ إذ انتقل نرفال من ناشر إلى آخر، فذهب إلى لادفوكا Ladvocat، وتوكيه Touquet، ودوندي دوبريه Dondey-Dupré الذي نشر له ترجمة فاوست للشاعر الألماني جوته، وشامرو Chamerot، وناشري القصر الملكي Palais-Royal من أمثال مارشان Marchant ، ودومون Dumont، وباربا Barba، وسارتوريوس Sartorius (مشاهد من الحياة الشرقية Scènes de la vie orientale)، ولوكو Lecou ، وجيرو Giraud، ودانيو Dagneau، وأخيرًا ميشيل ليفي الذي نشر ستة أجزاء تضم أعماله الأدبية، وذلك في الفترة ما بين ١٨٦٧ و ١٨٧٧. بيد أن هذه الأجزاء لم تلق رواجًا ولم تحقق نجاحًا يُذكر؛ حتى إن النقد لم يلتفت إليها.

الترجمة في منظمة الشرطة الدولية (إنتربول)

أما مجلة "ترجمة" Traduire — وهي مجلة فصلية — فقد جاء في عددها رقم ٢١٤ (أكتوبر٢٠٠٧) موضوعات هامة وشائقة. وفي الافتتاحية التي جاءت تحت عنوان: "يوم الترجمة المهنية، الطبعة الخامسة، جرينوبل، أبريل٢٠٠٧" Journée de la traduction professionnelle, cinquième édition, Grenoble, 27 avril 2007 تطرقت جنفييف بيجو Geneviève Bégou إلى أعمال المؤتمر الذي عقد في مدينة جرينوبل الفرنسية حول الترجمة. فقد حفل المؤتمر بأوراق عمل متنوعة؛ تفتح آفاقا جديدة أمام البحث في مجال الترجمة وربطه بالواقع المهني. وتناولت الأبحاث نشاط الترجمة في منظمة الشرطة الدولية (إنتربول)، وشروط قبول المترجمين في المنظمات العالمية، ومشروع لكس ألب Lex Alp، والعلاقة التي تربط بين كل من القانون والترجمة والموسيقى.

قدمت موريبل ميلي Muriel Millet – وهي مترجمة من الإنجليزية والإسبانية إلى الفرنسية، ورئيسة قسم اللغة الفرنسية في منظمة الشرطة الدولية أنتربول[٢] Interpol منذ عام ١٩٩٣ — ورقة عمل بعنوان: "الترجمة في منظمة الشرطة العالمية الدولية" La Traduction à Interpol : وبصفتها مسئولة عن الترجمة والمراجعة والأبحاث الخاصة بالمصطلحات في المنظمة قدمت عرضًا سريعًا للمنظمة ونشأتها (١٩٢٣) وأهدافها وأقسام اللغات فيها وطبيعة مهام المترجم، ونوعية النصوص المترجمة، فضلا عن الأدوات المتاحة للمترجم للقيام بأعماله على أكمل وجه مع مراعاة سرعة الأداء، وجودة نوعية العمل المترجم.

نوعية النصوص المترجمة

تقول الباحثة إن أعمال الترجمة تتركز على وجه الخصوص في إخطارات الشرطة، إذ تمثل حوالي ٦٠ ٪ من النصوص المترجمة. فعن طريقها يتم تبادل المعلومات بين رجال الشرطة فيما يتعلق بالأشخاص المشتبه فيهم والمطلوب القبض عليهم أو الأشخاص الهاربين أو المفقودين أو الجثث التي لم يتم التعرف عليها. وتضيف أن هناك سبعة أنواع من الإخطارات وأشهرها "الإخطار الأحمر" الذي يرد ذكره في كل وسائل الإعلام فيما يتعلق بإلقاء القبض على الأشخاص. فهو يتضمن معلومات حول الأشخاص المشتبه فيهم والمطلوب القبض عليهم

كبيان الحالة الاجتماعية والمواصفات والمهنة واللغات التي يتكلمها ورقم الهوية الشخصية والصورة، فضلا عن التهمة الموجهة إلى الشخص والإحالة إلى المادة القانونية المتعلقة بالجريمة والعقوبة المنصوص عليها. وبالإضافة إلى ترجمة الإخطارات، يضطلع المترجمون في الإنتربول بمهمة ترجمة الأعمال التحضيرية لاجتماعات هيئات المنظمة كالجمعية العمومية والمجلس التنفيذي والمؤتمرات الإقليمية. وتضم الأعمال التحضيرية للاجتماعات المستندات المالية كالميزانية والتقرير المالي للمنظمة، والمستندات القانونية كالدفاع عن مصالح المنظمة واتفاقات التعاون وتسوية الخلافات بين البلاد، والمستندات التقنية كتطوير نظم المعلومات والاتصالات والشبكة الداخلية لقواعد البيانات والشرطة العلمية، والمستندات السياسية كالتعاون الدولي. كما يقوم المترجمون بترجمة محاضر الاجتماعات والمؤتمرات والتقارير التحليلية حول عمليات الشرطة، والظاهرات الإجرامية، ومقالات حول موضوعات متخصصة. فضلا عن منشورات المنظمة والمستندات المتاحة في موقع المنظمة على شبكة الإنترنت[3] كالبيانات الصحفية، والملفات القانونية، والكُتيِّبات.

أدوات المترجم

وتستطرد الباحثة في حديثها عن الترجمة فتقول إن عملية الترجمة لا تعني ترجمة كلمة من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف. بل يتعين على المترجم أن يصوغ النص بحيث يخيل إلى من يقرؤه أنه مكتوب بقلم متخصص يكتب بلغته الأم. فأول الخطوات وأهمها هي الفهم، أي فهم المعنى المراد نقله إلى اللغة الأخرى؛ لتكون الصياغة في اللغة الهدف معبرة عن نفس المعنى. ولتحقيق الفهم يتعين على المترجم القيام بالبحث الوثائقي، والبحث الخاص بالمصطلحات المستخدمة في المجالات المتخصصة، على حد قولها. ويجد المترجم في الإنتربول مجموعة من الأدوات تمكنه من القيام بالترجمة، ومنها القواميس العامة أحادية اللغة وثنائية اللغة، والقواميس المتخصصة. فهذه المصادر لا غنى عنها، لاسيما عندما يتعطل الاتصال بشبكة الإنترنت! كما توفر المنظمة للمترجمين الإنترنت للاطلاع على المواقع المتخصصة التي تسمح لهم بالحصول الفوري على المعلومة. فضلا عن قواعد بيانات المصطلحات الخاصة بالمنظمة أو المنظمات الأخرى من خلال موقع الإنترنت JIAMCATT الذي تم تصميمه عام ١٩٨٧ في مكتب الأمم المتحدة في جنيف والذي يسمح للمنظمات الدولية بتبادل المعلومات المفيدة؛ لخدمة عملية الترجمة[4]. ومن الأدوات التي تضعها المنظمة في متناول المترجمين، تذكر الباحثة المعلوماتية وأدواتها المساعدة في الترجمة. فعلى سبيل المثال تستخدم برمجية دلتا فيو Delta View التي لا غنى عنها في حالة وجود تعديلات على نص لم يتم تحديدها بشكل دقيق. كما تتيح المنظمة للمترجم الفرصة للاستعانة بعالم المصطلحات، والمتخصصين، ومحرري النصوص، والمترجمين في المنظمات الدولية الأخرى، والحصول على تدريبات؛ لتأهيلهم للعمل في قسم الترجمة بالمنظمة. وتضيف أن العمل المطلوب من المترجمين دائمًا ما يكون عاجلا؛ فيتعين عليهم إتمامه في الوقت المحدد لهم على أكمل وجه.

هيمنة اللغة الإنجليزية

تقول الباحثة إنه على الرغم من وجود أربع لغات في المنظمة، فإن اللغة الإنجليزية هي اللغة المهيمنة. ولعل أبرز دليل على ذلك الموقع الرسمي للمنظمة الذي تغلب عليه اللغة

الإنجليزية، رغم وجود مستندات بأربع لغات. وتضيف أن هناك كثيرًا من المحررين — ممن لا يجيدون اللغة الإنجليزية — يفضلون الكتابة بالإنجليزية على الكتابة بلغتهم الأم؛ فتكون اللغة ركيكة والجمل مفككة. ثم يعيبون بعد ذلك على المترجمين سوء ترجمتهم! وتعقب قائلة: "لا جرم أن الكتابة باللغة الإنجليزية لمن لا يجيدونها كلغة أم تتسبب في الوقوع في أخطاء جمة في الترجمة".

وتختم الباحثة دراستها قائلة: إن مهنة المترجم لا يزال أمامها الكثير؛ كي يفهم الناس قدرها وأهميتها. وحقيقة الأمر أن الترجمة تضطلع بدور هام في منظمة إنتربول. كما أن الأدوات المتوفرة للمترجم تتيح له الفرصة للقيام بمهمته على أكمل وجه.

تعيين المترجم في المنظمات الدولية

وفي نفس العدد من مجلة "ترجمة" Traduire، ورقة عمل بعنوان: "تعيين المترجم في منظمة دولية. ما معنى ارتكاب خطأ في التعيين؟" Recruter dans une organisation internationale. Qu'est ce qu'une erreur de recrutement ? لجان فرنسوا ألان Jean François Allain رئيس قسم ترجمة اللغة الفرنسية في المجلس الأوروبي، تدور حول الأخطاء التي يتعين تفاديها لتعيين مترجم في منظمة دولية. ويعتمد الباحث في دراسته على خبرة ثلاثين سنة قام خلالها برصد كل الأخطاء التي يقع فيها المسئولون عن قسم الترجمة عند اتخاذ القرارات بشأن تعيين مترجم جديد. ويقول إنه كثيرًا ما تتردد على مسامعه عبارة: "لقد خُدعنا. ظننا أنه أفضل من ذلك. لكن التجربة أثبتت العكس".

ويعدد الباحث النقاط التي يتعين على صاحب قرار التعيين أن يأخذها بعين الاعتبار عند الحكم على الشخص المتقدم للعمل كمترجم في منظمة دولية. فيقول إنه ينبغي الالتفات إلى المستوى العلمي للمترجم، ومدى قدرته على التكيف مع المصطلحات الجديدة، ومواكبة التطور في استخدام الأدوات المعلوماتية المساعدة في الترجمة، والتكيف مع فريق العمل في المنظمة، والقدرة على التغلب على شد الأعصاب الذي يسببه إيقاع العمل السريع، وعدم الشعور بالملل والقيام بالعمل بمعزل عن الآخرين. ويقول الباحث إنه قد يتقدم إلى امتحان الترجمة الذي تعقده المنظمة شخص لم يقم قبل ذلك بالترجمة ولم يفكر فيها كمهنة يود مزاولتها، بل استيقظ ذات صباح وتفتقت عن ذهنه فكرة العمل بالترجمة والتقدم للامتحان؛ لخوض التجربة! وفي هذا الصدد عرض الباحث تفصيلا لمعايير وضع امتحان الترجمة والتي من شأنها أن تستبعد المترجم غير الكفء من خلال تمارين تستلزم تلخيص نص مكتوب بلغة ركيكة باللغة الهدف؛ لقياس قدرة المترجم على استنباط المعنى وإعادة التعبير عنه باللغة الهدف. وعرض لمجموعة الأخطاء الشائعة في هذه النوعية من الامتحانات كاستخدام مستوى لغوى مغاير للنص، واستخدام تعابير اصطلاحية غير مناسبة. وختم الباحث مقاله بعرض ثلاث صفحات جاء فيها بخمس وأربعين صيغة للتعبير عن نفس المعنى لكن بطرق مختلفة.

مصطلحات الموسيقى

في العدد الجديد رقم ٧٤ من مجلة "بنك الكلمات" La Banque des mots، التي تصدر نصف سنوية، دراسة لميشيل أزاريتي Michel Azzaretti بعنوان: "مصطلحات الموسيقى والنظرية الموسيقية" Terminologie de musique et de théorie musicale.

وقد استهل دراسته بالتأكيد على فكرة أن الموسيقى هي إحساس وليست علمًا: "ما الجديد الذي يمكننا قوله عن الموسيقى؟ لقد قيل كل شيء عن الموسيقى. وماذا عسانا أن نقول في مقدمة قصيرة كهذه؟". وذكر في مقدمته موسيقى العالم بأكمله: الموسيقى العربية، والروسية، والصينية، والفرنسية، والإيطالية، والألمانية. فضلا عن أنواع الموسيقى كالموسيقى العسكرية، والدينية، والثورية، ثم عرض لمصطلحات الموسيقى والنظرية الموسيقية فذكر الآلات الموسيقية الوترية كالجيتار، وآلات النفخ وآلات الإيقاع، وعلم الموسيقى، والعلامات الموسيقية، والموسيقى العربية، والصينية، والهندية، وموسيقى العصور الوسطى، وموسيقى عصر الباروك في غرب أوربا، والموسيقى العالمية، والموسيقى المعاصرة. وجاء في تعريف مصطلح الموسيقى العربية: "موسيقى البلاد العربية في الشمال الإفريقي وفي الشرق الأوسط: احتفظت هذه الموسيقى بطابع خاص يميزها، على الرغم من تنوع مصادرها (الموسيقى السامية، والفارسية والهندية، واليونانية، والتركية، والمغربية). وظهرت مدرسة للموسيقى في بغداد على يد معبد الذي توفي عام ٧٢٣م. ثم خلفه إبراهيم الموصلي (٧٤٣- ٨٠٦م) وابنه إسحاق (٨٥٠- ٧٦٧م). أما في قرطبة فقد أسس زرياب - تلميذ الموصلي - الفارسي الأصل الموسيقى الأندلسية". ثم نوه الباحث عن أثر عرب إسبانيا في أوروبا في القرون الوسطى، وانتقل بعد ذلك للحديث عن التطور الذي لحق بالموسيقى العربية والغناء في القرن العشرين على يد محمد عبد الوهاب، وكوكب الشرق أم كلثوم. ثم تطرق للحديث عن المقامات العربية وإيقاع الموسيقى العربية وآلاتها، كالعود والناي والدربكة والدف والربابة، ثم ختم عرضه بالحديث عن موسيقى الراي التي أدخلت على الموسيقى العربية الأندلسية التقليدية.

روح الدعابة وتدريس الفرنسية

في نفس العدد من مجلة "بنك الكلمات" دراسة بعنوان: "روح الدعابة في تدريس الفرنسية كلغة أجنبية" L'humour dans la pédagogie du FLE لبراياس شاتورفيدي Prayaas Chaturvedi من جامعة براناس هندو في الهند Banaras Hindu. تُستهل الدراسة بأربعة أسئلة: "ما هي الاستراتيجية التي يتعين اتباعها؛ لضمان تعليم حيوي وفعلي ومتطور للغة الفرنسية كلغة أجنبية؟ كيف يمكن وضع منهجية للتعلم يطبقها الطلاب؟ كيف يمكن توعية الطلاب بدروس تعليم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية؟ كيف يمكن استغلال المفردات، والقواعد النحوية، والجانب الثقافي للغة؟" وتأتي الإجابة على هذه الأسئلة الأربعة محددة من خلال اقتراح تعليم اللغة باستخدام وسائل مسلية كاللجوء إلى النكات العالمية والأشعار المثيرة للضحك. ولتوضيح الفكرة تستشهد الدراسة بالنظرية الشرقية للتعليم، إذ تركز على أهمية إدخال روح الدعابة والتسلية في عملية التعلم: "لا قيمة لهذا اليوم الجديد إن لم يكن فيه دعابة (...) فالدعابة من شأنها أن تجعل عملية التعلم أكثر عفوية، ومن الاتصال أكثر سهولة ويسرًا".

وتستطرد الدراسة فترى أن استخدام روح الدعابة في تعليم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية يكون عن طريق استخدام الكلمات المركبة، واللعب بالكلمات، وقلب ترتيب أحرف الكلمات لتغييرها، والقيام بتمارين عن المفردات، واللعب بالتعابير، والفوازير. فعند تطبيق هذه الاستراتيجية، تقترب المسافة بين الطالب ومدرس اللغة. وتستشهد الدراسة بكل من

كارمنسكي Carmanski وجاليسون Galisson اللذين يعتقدان أن روح الدعابة تُنمّي روح الفضول، والحماس والنشاط. فلا شك أن هذه الطريقة في التعليم تُعد حافزًا للتعلم. ثم تنوه الدراسة عن نقطة هامة تتعلق بالعناصر الثقافية. فالاختلافات الثقافية والاجتماعية من شأنها أن تسبب حدوث سوء تفاهم. كما أن عدم الإلمام بثقافة لغة ما، وبالدور الذي تؤديه الدعابة على المستوى الاجتماعي قد تتسبب في انعدام الحوار. بل إن من مهام الدعابة أن تسهل عملية الاتصال وتمنع فشلها؛ ولذلك فعلى الطلاب الذين يفهمون الدعابة من خلال إلمامهم بثقافة اللغة الفرنسية أن يشرحوا بدورهم معنى هذه الدعابة في ثقافتهم؛ وبالتالي تظهر الاختلافات الموجودة في هذا الصدد من لغة إلى أخرى؛ مما يحدث نوعًا من "الوفاق الثقافي بين الحضارات"، على حد قولها. وتنوه الدراسة عن الهدف المنشود وهو التوصل إلى نوع من "الدعابة العالمية" الناتجة عن تعدد الثقافات. فعلى المدرس أن يحفز الطلاب لاكتساب المهارات في فهم الدعابة العالمية، وخلق جو من التشجيع بينهم. وتقترح الدراسة استخدام بعض الصيغ البسيطة في اللغة الفرنسية للمبتدئين في تعلمها لتحقيق الهدف المنشود ألا وهو تحسن مستوى الطلاب في اللغة. فيتعين البدء بإدخال الدعابة في البرنامج التعليمي منذ الأربع وعشرين ساعة الأولى. وتسوق الدراسة في هذا الصدد مثالاً على ذلك من خلال نكتتين على هيئة حوار؛ لشرح أهمية الدعابة في تحفيز الطالب على التعلم:

"- عشنا أنا وزوجتي سعداء لمدة ٢٥ عامًا.
- ثم ماذا حدث بعد ذلك؟
- تقابلنا!"

Ma femme et moi, nous étions très contents pendant 25 ans.
Et après ?
Et après on s'est rencontré

ثم ساقت مثالا آخر لاستخدام الشعر الساخر البسيط:

"تقول إن مالي هو مالك
إن جيبي هو جيبك
فأضع يدي في جيبك اليسار
وأخرج مالي من جيبك"

Tu dis que mon argent, c'est ton argent,
Ma poche, c'est ta poche,
Alors, je mets ma main, dans ta poche
A gauche, et je tire mon argent de ta poche

وعلى الطالب أن يعقب على هذه الأبيات، ويستخلص الفكرة الرئيسية ثم يعبر عنها بأسلوبه. وتُختم الدراسة ببيان أهمية استخدام الدعابة في تعليم الفرنسية، وتقول إن أكثر الأساتذة المشهود لهم بالكفاءة في مجال التدريس في جامعات تايوان هم الذين يتمتعون بروح الدعابة.

أما العدد الجديد - رقم ٢٢٥ / (٢٠٠٧) — من مجلة الدفاع عن اللغة الفرنسية Défense de la Langue française التي تصدر فصلية، فقد عرض لموضوعات تهم المعنيين بالفرنكوفونية. فقد كتب جان كلود أمبواز Jean-Claude Amboise مقالا بعنوان: "مجلة يتعين اكتشافها أو إعادة اكتشافها" Une revue à découvrir ou à redécouvrir عن مجلة العام الدولي للفرانكوفونية[*] L'année francophone internationale، وهي مجلة فرنسية كندية تحظى بدعم الوزراء الفرنسيين والكنديين. وتصدر المجلة سنويًا منذ حوالي خمس عشرة سنة في شكل كتاب. ويضم عدد سنة ٢٠٠٧ (٤١٤) صفحة. وينشر الباحثون، والصحفيون، وأساتذة الجامعات في المجلة تقارير عن الوضع السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي للعالم الفرنكوفوني. ويصدر منها خمس عشرة ألف نسخة وتتطرق المجلة لموضوعات تدور حول الأحداث الرئيسية لعام ٢٠٠٧ التي أثرت الفرنكوفونية. فعلى سبيل المثال عرض موضوع: "الفرنكوفونية محرك التنوع الثقافي في العالم" La Francophonie, moteur de la diversité culturelle dans le monde . و أجريت لقاءات مع أبو ضيوف Abou Diouf وكليمون ديهيم Clément Duhaime، وإدجار موران Edgar Morin. كما كرست المجلة صفحات لتكريم الكاتبَيْن الفرنكوفونيين الساخرين ريمون ديفوس Raymond Devos ومارك فافرو Marc Favreau. وتزخر المجلة بتقارير حول أنشطة المؤسسات الفرنكوفونية، مرفقًا بها أسماء وعناوين المنظمات الفرنكوفونية. كما تعد المجلة مرجعًا رئيسيًا لكل متخصص في مجال الفرنكوفونية، إذ تحتوي على الإحصائيات، والتقارير، والجداول المتعلقة بالقضايا المعاصرة للفرنكوفونية.

الهوامش:

(١) يمكن الاطلاع على الموقع الالكتروني: www.ebloch-dano.com.

(٢) مقرها الرئيسي في مدينة ليون الفرنسية.

(3) www. interpol.int.

(4) http://jiamcatt.unsystem.org/english/jiamcate.htm.

(5) www.ulaval.ca/afi.



دوريات عربية

ماجد مصطفى

تنوعت المواد المنشورة في الدوريات العربية تنوعًا لافتا، كما تنوعت الجهات التي تصدرها ما بين جهات رسمية حكومية، ودور نشر خاصة، وأشخاص. وأيضًا تنوعت أشكال إصدار هذه الدوريات، فمنها ما تصدر ورقية ومنها ما تصدر إليكترونية أو في الصورتين معًا. ولهذا دلالته الواضحة في اتساع مساحة حرية إصدار الدوريات في عالمنا العربي، وقد ساعد على ذلك بصورة غير مسبوقة وجود شبكة الإنترنت التي أتاحت فضاءً من حرية التعبير يكاد يكون غير محدود لكل من يريد أن يعبّر عن رأيه أو يكشف عن موقفه في قضية من القضايا أو موضوع من الموضوعات في أي مجال: علمي أو فني أو ديني أو فلسفي. وهو شكل من أشكال الحرية لم يكن متاحًا في أي عصر سابق.

في هذا السياق يأتي العدد الجديد (رقم ١٣ / يناير ٢٠٠٨) من مجلة **الكلمة** التي أسسها ويرأس تحريرها الناقد صبري حافظ، وهي مجلة شهرية إليكترونية مهتمة بقضايا الفكر والثقافة والنقد الأدبي. ويقول صبري حافظ في افتتاحية العدد:

"ها هو عام ينصرم من عمر (الكلمة)، تصلّب فيه عودها، والتف فيه حولها الكتاب والقراء، وأثبتت عبره وجودها، وترسخت خلاله مكانتها في الواقع الثقافي العربي، وتتابعت فيه أعدادها بانتظام حرصنا معه على أن تصدر المجلة في اليوم الأول من كل شهر دون تأخير، برغم مشاكل البرمجة. فالانتظام في الصدور واحترام (الكلمة) لموعدها الشهري مع القارئ لا ينطلق من احترامها للمهمة التي أخذتها على عاتقها فحسب بل من احترامها لقارئها واعتزازها به أيضا. لذلك أود بداءة أن أعرب عن امتناني الكبير لكتّاب (الكلمة) الذين شاركوني رسالتها، وآمنوا معي بدور الكلمة الحرة المستقلة وقدرتها على التأثير".

ويتابع: "وقد أرادت (الكلمة) أن تفتتح هذا العام بملف كبير عن الرواية الجزائرية في هذا العدد، لأنها عانت كثيرا من التهميش وعدم الاهتمام بكثير من منجزاتها، وخاصة بين قراء المشرق العربي، بالصورة التي يمكن معها القول بأن هذا العدد الخاص لا يحتوي فقط على ما اعتادت أن تحتويه المجلة الأدبية الجادة من دراسات ومتابعات ونصوص إبداعية،

وإنما يحتوي بالإضافة لهذا كله على أربعة كتب كاملة تُنشر جميعها لأول مرة. فبالإضافة إلى رواية العدد وهي لخيري الذهبي أحد أبرز الروائيين في سوريا، والتي تنشر في (الكلمة) قبل ظهورها في كتاب، هناك كتاب كامل من الكتب الجديدة نسبيا في موضوعها وبنيتها على الكتابة العربية هو كتاب عبد الرزاق الربيعي (ساعات «جونو» العصيبة)، وملف الرواية الجزائرية الذي يشكل كتابا بحثيا ضافيا في حد ذاته، فبه أكثر من عشرين دراسة وشهادة؛ وديوان شعري جديد لم يُنشر ورقيا بعدُ للشاعرة المصرية فاطمة قنديل".

ونقرأ في هذا العدد دراسة لسيد البحراوي تحت عنوان "هل هي حقاً تغريدتنا الأخيرة رواية مكاوي سعيد (تغريد البجعة)". يقول الناقد:

"تقوم الرواية على شبكة معقدة من الخيوط الدرامية التي يشترك فيها عدد كبير جداً من الشخصيات من مختلف الأجناس والطبقات والمهن أو حتى اللامهن مثل أطفال الشوارع على سبيل المثال. ورغم أن الكاتب يعتمد مبدأ توالد الحكايات الذي هو مبدأ أصيل في تراثنا القصصي الشعبي الذي مثلته "ألف ليلة وليلة" بامتياز، فإن قدرته كانت مذهلة في سبك هذه الخيوط متماسكة في بناء جديد ونادر. يستطيع القارئ بعد الانتهاء من قراءة الرواية أن يلم الخيوط الدرامية في أربعة، ثلاثة منها واضحة ومركزية والرابع خفي ومحدود الحجم، لكن دوره في الرواية في غاية الخطورة وفي فهم إشكالية العنوان التي أشرنا إليها منذ قليل. مركز الخيوط الثلاثة هو الراوي الذي لا نعرف اسمه "مصطفى" إلا بعد ثلث الرواية. ولست أتفق مع من اعتبر هذا الراوي راوياً عليماً، بالعكس فرغم أنه يتحدث بضمير المتكلم غالباً، وضمير الغائب أحياناً، فإن وصفه لكل شخصية مهما كانت كبيرة أو صغيرة مخلص جداً لها ولصوتها، بحيث أستطيع وأنا مطمئن أن أصنف الرواية باعتبارها رواية "بوليفونية" أو متعددة الأصوات، حسب مصطلح ميخائيل باختين".

لكن يبدو أن مجلة "الكلمة" تُولي أدب العراق (هذا الجرح النازف في قلب كل عربي في الوقت الراهن) اهتمامًا ملحوظًا منذ عددها الأول. وفي هذا العدد تكتب الناقدة يمنى العيد عن الروائية العراقية عالية ممدوح، تحت عنوان "ولع لا يتحاشى الألم وحب يرتقي بالأنوثة عالية ممدوح... متربعة على عرش اللغة":

"بعد قراءتي لرواية التشهي (الآداب ٢٠٠٧)، بدت لي الكتابة عن عالية ممدوح، الروائية، كتابة عن مسار روائي. مسار في الإبداع السردي العربي وفي تميُّز عوالمه المتخيَّلة. تختلف "التشهي"، ولكنها تعيدنا إلى روايات عالية ممدوح الأخرى، إلى حبّات النفتالين (٢٠٠٠ طبعة دار الآداب)، والولع (١٩٩٥)، والغلامة (٢٠٠٠)، والمحبوبات (٢٠٠٣). نحن أمام مؤلِّفة روائية مسكونة، في ما تكتب من روايات، بحمولة الذات وأمكنة عيشها. الذات الأنثويّة، العراقيّة، المتبصِّرة في الآخر، المختلف، الذي هو الذكر: الأب والابن والزوج، والذي هو أيضاً الأنثى: الأم والصديقة وزوجة الذكر. الآخر: العراقي والعربي والغربي. الآخر الذي يؤرق الذات ويمسك، بالعلاقة معه، خيط الكتابة وينسج سرَّها. غير أنّ قولنا بمسار يحكم روايات عالية ممدوح لا يعني أننا نشير إلى سيرة، ولئن كنا نقرأ في هذه الروايات ما يشبه السيرة، بل نشير إلى مؤلفة روائيّة تعرف بذكاء لافت أن تقف في البين حين تنسج هذا المسار لعوالم رواياتها. البين الزمني الذي تتجاوز به الذاكرة، أو ما حدث، إلى ما تراه هي، وتودّ أن تحكي عنه، إلى متخيَّل لا ينسي الماضي ولكنه يدرك أن المستقبل هو الأهم. هكذا بين هذين البُعدين للزمن، بين المرئي واللامرئي، بين الواضح والمحتمل..

يظهر المختلف في ما تصوغه اللغة، في الملتبس الذي يتوهّج بأكثر من دلالة. المختلف القائم وبمعني أساسي منه في علاقة الأنثى بالذكر، بالجنس، بالأيديولوجيا. وفي تراكيب اللغة التي تبثُّ معاني القوة في الأنوثة، القوة في الحضور وليس في التسلّط والقمع. مسار روائي يحفر عميقًا. مع هكذا مسار يتّسع عالم التخيّل تباعاً في ما تكتبه عالية ممدوح من روايات، يتّسع زمكانيًا ويغتني، كأنه يتابع مساره. يغتني، يحفر عميقاً وتتشابك فيه المعاني والدلالات بفنيّة ملحوظة تتجاوز مألوفها، ولكن دون أن يغادر عالم الرواية هذه الذات الأنثوية التي تبدو، أكثر فأكثر، سيدة متربعة علي عرش اللغة، الكلام المكتوب، الكلام الذي يُفصح، دون جهر، عن قبول الاختلاف بين الذكورة والأنوثة.. القول الذي يبني، في الآن نفسه، حيِّزاً دلالياً لاستقلاليّة الأنثى وحريتها دون أن تقطع مع هذا الذكر الذي ينتهي به تسلطه وقمعه إلى العجز، العجز الجنسي باعتبار الجنس هو رمز ذكورته وقوّته وتسلطه، هو رمزها ومبرِّرها كما هو الحال في "التشهي".

وفي باب دراسات يكتب سعيد بوخليط من المغرب تحت عنوان "تاريخ الأدب في النقد العربي الحديث المنطلقات والنتائج":

"لا شك أن الحديث اليوم عن استثمار القراءة التاريخية في ممارسة الأدب، داخل النسيج الثقافي العربي، يشكل ذكري، إلا أنها ذكري جميلة. ومفهوم الذكري يؤسس ذاته بمعنيين: الفهم الأول، يتأتى من كون موضوع المنهج التاريخي في قراءة الأدب، لم يعد اليوم مجالا لمشروع نقدي أو مفهوما تنظيريا لممارسة الأدب، وإنما يصلح أكثر لأطروحة جامعية ومنهجية للتدريس. لماذا؟ لأنه، بكل بساطة: التراكمات النظرية الكبيرة التي حققها الدرس النقدي، أدخل كل قراءة تتوخي تأسيس المسار الخارجي للنص، في باب الحفريات المنهجية، فلم يعد من المستساغ اليوم الحديث عن تاريخية للنص الإبداعي، بالشكل الذي تَصوَّره نقاد القرن ١٩ في الغرب، أو رموز النقد التاريخي في العالم العربي. الفهم الثاني لهذه الذكري ـ بُعدها الرومانسي ـ حينما نتحدث عن المنهج التاريخي، فإننا نضع أيدينا علي مشروع نقدي، كانت تطلعاته كبيرة، إلا أنه اصطدم ببنيات فكرية واجتماعية وكذا اقتصادية، جعلت من هذا المشروع مجرد طموح نظري لا أقل ولا أكثر، ظل يتردد صداه في المؤسسات التعليمية، ولم يتحول إلى نظرية لها امتداداتها الفكرية إلى كل الميادين".

ويتوقف الباحث عند تجربة محمد مندور، ومشروع طه حسين النقدي. وعن بلورة المنهج النقدي عند طه حسين، يخلص إلى القول بأن طه حسين يحدد "الإطار المنهجي الذي يجب علي مؤرخ الأدب التحرك داخله، وكذا الشروط المعرفية الواجب توافرها فيه، والتي تختزلها في شرط معرفي واحد هو: الموسوعية المعرفية للإلمام بالظاهرة الأدبية، وبكل معطياتها. فلا بد إذن، لهذا الباحث أن:

١. يتقن علوم اللغة من بلاغة، عروض، نحو، صرف وفقه اللغة.

٢. الإلمام بعلوم الفلسفة، علوم الدين، علم النفس وعلم الاجتماع.

٣. الدراية الكبيرة بالتاريخ القديم والحديث، ثم المعرفة المفصلة والدقيقة بالمعطيات الجغرافية.

٤. الاطلاع علي اللغات الأجنبية، وذلك لمعرفة الآداب الأخرى، فالوقوف عند لغة واحدة لا يكفي بالنسبة لمؤرخ الأدب.

٥. معرفة أصول اللغات القديمة، ومعطياتها الأولي.

٦. معرفة المعطيات النفسية للأفراد والجماعات، والذين ينكب مؤرخ الأدب علي دراستهم، وذلك من أجل فهم آثارهم الفكرية والأدبية".

ومن بيروت يصدر العدد (١٠/١١ - أكتوبر/ نوفمبر ٢٠٠٧) من مجلة **الآداب** ويضم ملفًا عن "العلمانية في السياق العربي-الإسلامي" يكتب فيه برهان غليون تحت عنوان "من العلمانية إلى العلمنة"، ويكتب المفكر اللبناني جورج قرم: "ملاحظات منهجية للتعامل مع مفهوم العلمانية في الإطار العربي"، ويذهب إلى القول بأن: "مفهوم العلمانية عند العرب والمسلمين بشكل عام ذو معان عديدة متباعدة جدًا؛ بين اعتبار العلمانية وجهًا من أوجه الإلحاد والكفر والتهجُّم على رجال الدين والمقدسات الدينية، أو اعتبارها وسيلةً هدامة لنزع الصفة الإسلامية عن الشخصية العربية ومجرد سلاح إضافي بأيدي الدول الغربية لقمع العرب والمسلمين وطمس شخصيتهم التاريخية. ومن هذا المنطلق أصبح الكثير من السياسيين والمفكرين الإصلاحيين يتجنّبون استعمال هذا المفهوم ويفضّلون التحدث عن "الدولة المدنية" بدلاً من الدولة العلمانية، لما للكلمة الأخيرة من مدلول سلبي في أعين العديد من العرب والمسلمين والمفكرين ذوي النزعة الإسلامية. هذا مع الإشارة إلى ما لكلمة "المدنية" من التباس في معناها؛ فهذه الكلمة قريبة من مفهوم "الحضارة" ولا تدل بدقّة على المرتجى، أيْ ضرورة عدم زجّ الدين في شئون الحكم لكون مثل هذا الخلط بين الدين والسياسة يؤدي إلى انحرافات خطيرة، خاصةً في المجتمعات المتعددة الأديان أو المذاهب الدينية ضمن الدين الواحد".

وفي باب أبحاث دراسة لمنح خوري (ت ١٩٩٧) الأستاذ في جامعة كاليفورنيا، ترجمها عن الإنجليزية محمود حداد الأستاذ في جامعة البلمند في لبنان. وفي هذه الدراسة يحاول منح خوري أن يحلل نقد أدونيس للثقافة العربية الإسلامية كما تبرز في أهم أعماله في هذه المسألة وهو كتابه "الثابت والمتحول". يقول خوري:

"يصرّح أدونيس في بداية الثابت والمتحول بأن غرضه هو دراسة الوحي الإسلامي كما تجلى في الممارسة الحياتية وفي طرق التفكير. ومع ذلك، فإن حقيقة تجاوزه حدود أغراضه المعلنة، كما تجلّى في معالجته بعضَ المسائل (مثل النبوة ومفهوم الله)، تقوده إلى مراجعة تصريحه الأصلي وتوضيح موقفه بإعلانه ما يلي: "موقفي من الإسلام واضح للغاية، لا ضرر من تكراره باقتضاب من أجل تفادي أي إبهام. وأنا أميّز بين ثلاثة مستويات: الإسلام القرآني، والإسلام التاريخي، وإسلام اليوم. الأول هو السبب والأساس؛ ولا وجود للإسلام من غيره؛ فهو وحدة لا تتجزأ ينبغي تقبلها بكليتها أو عدمُ تقبلها أبدًا. هذا برأيي، رأي المسلم الحقيقي. أما بالنسبة إلى المستويين الآخرين، فمن الممكن تقسيمهما ونقدهما، وبالتالي السماح لكل فَرْد أن يمارس حكمه الخاص". إن الصراحة والتوكيدية والإيحائية التي يتسم بها تصريح أدونيس، كما هو الحال في أغلب شعره، تحثنا على تجاوز النظر إلى معناها الخارجي والسعي إلى فهم حقيقتها الداخلية بطرحنا السؤال التالي: في هذه الحالة الخاصة، ما هو بالضبط الإسلام القرآني الذي يعتبره أدونيس كليًّا لا يتجزأ والذي يبدو أنه يتبناه ويقبله من غير تردُّد؟ لا يقدّم لنا أدونيس جوابًا محددًا".

وفي العدد ٣٤٦ (ديسمبر ٢٠٠٧) من مجلة **المستقبل العربي** التي يصدرها مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت مقال مهم للمفكر المغربي محمد عابد الجابري بعنوان "المسألة الثقافية في الوطن العربي منذ الخمسينيات"، يعالج فيه: مفهوم الثقافة، والمعنى

الأنثروبولوجي لكلمة ثقافة، والثقافة وروح الشعب، وتداخل الثقافات، وإشكاليات التراث والحداثة، وإعادة كتابة تاريخنا الثقافي، وتأصيل قيم الحداثة. ويقول الجابري: "إن عنوان هذا الموضوع يتطلب الاختيار بين منهجين في البحث: إما سلوك المنهج التاريخي لرصد مراحل تكون هذا المشهد بإبراز مكوناته في تتابعها الزمني منذ الخمسينيات، وإما سلوك المنهج الارتدادي بالانطلاق من هذا المشهد كما هو في الوقت الراهن والرجوع القهقرى للكشف عن مكوناته ومراحل تطوره. إن هذا المنهج الأخير هو أكثر مصداقية من الناحية العلمية لأنه ينطلق مما هو حاضر ملموس إلى ما هو غائب مطلوب. أما المنهج الأول فعيبه أنه تحكمي يقترح بداية ويبني عليها بناء يحاول توجيهه بالشكل الذي يجعل منه نتيجة قابلة لأن تقرأ في مرآة المشهد الحاضر. لقد اخترت المنهج الأول لأن الموضوع بالنسبة إليّ لا يتطلب مني ممارسة أي نوع من التحكم، لا لتحديد البداية ولا لترتيب المراحل".

وعن البعد الثقافي في تأصيل قيم الحداثة يذهب الجابري إلى القول: "نستطيع إدراك خصوصية هذا البعد إذا نحن قارنا بين ثقل الثقافي عندنا (عقيدة وشريعة ونظام فكر وتقاليد وعادات) وثقله في مجتمعات أخرى كالمجتمعات الأوروبية. وليس صحيحًا أن "الثقافي" عندنا مجرد عنصر في بنية كلية يتبادل فيها "الفوقي" و"التحتي" المواقع أو يتداخلان بصورة تجعل من كل منهما فاعلاً ومنفعلاً في الوقت نفسه، ثابتًا ومتغيرًا في الآن نفسه. وهذا ما يزيد من استقلالية الثقافي، ويجعل التجديد فيه شرطًا للتجديد في ميادين أخرى".

وفي العدد ٥٠ من مجلة **البحرين الثقافية** (أكتوبر٢٠٠٧) يكتب مصطفى حجازي تحت عنوان "الثقافة والتنمية": لم تقم نهضة في أمة إلا وكانت الثقافة في قلب مشروعها، كما لم تتعثر أمة أو تتخبط في حالات الانتكاس والتقهقر، إلا وكان السؤال الثقافي ومحاولة الجواب عليه في قلب جهودها للخروج من عثراتها، واستعادة مكانتها وانطلاقتها، وبالتالي، فليس غريبًا أن يتراكم هذا الكم الهائل من الأسئلة، والنقاشات، واحتدام الموقف، ومحاولات الإجابة الشافية في الإنتاج الثقافي العربي المعاصر.

ويذهب الكاتب إلى أنه "لم يكن الأمر في الثورة الصناعية مقصورًا على تكوين العقل العلمي، ودقته المنهجية، ومن ثم انطلاق العنان للأفكار بدون قيود أو حدود، بل تلازم ذلك مع ثورة ثقافية حقيقية في العلوم الإنسانية، والفنون، والآداب.. فالتحليلات التي قدمها فلاسفة الغرب المشهورون أمثال نيتشه وفوكو حول حفريات المعرفة، وشجرتها، وما يختفي وراءها من سلطات اجتماعية على اختلافها، أي فهم الآليات الخفية والمحرِّكة لمسيرة المجتمع وتفاعلاته، وهي نظريات توالت في الفلسفة الغربية من حتمية تاريخية، إلى وظيفية، إلى بنيوية، إلى تفكيكية وما بعد تفكيكية. كلها لم تكن ترفًا بل هي تصبّ جميعًا في المشروع العقلي الغربي الصناعي الكبير الذي يضمن تفهم الظواهر، ومن ثم السيطرة عليه، كذلك هو شأن التيارات الأدبية. وكلها نستوردها نحن، ونستهلكها، تمامًا كما نستورد الصناعة، ومنتجاتها، ونستهلكها. علينا بدورنا أن نقلع عن تجنب معرفة واقعنا بقواه الحية والفاعلة، وأن نطلق هذه القوى التي توفر وحدها طاقات الإنتاج".

ويكتب سلامة محمد رضا بحثًا بعنوان "موت النقد الأدبي: تأصيلات الميتافيزيقا من النظرية إلى الإجراء"؛ يسعى من خلاله إلى "الكشف عن اشتغالات "النقد الثقافي" وفقًا للصيغة التي قررها مشروع الانفتاح المعرفي عند بعض "المتخصصين" العرب وهي تنهض على

استنتاج [مؤداه أنه] تبيّن عدم وجود نظرية "للنقد الثقافي" في حدود الاقتراحات التي تفصله عن الدراسات الأدبية فقد استثمرت مناهج النقد عبر تاريخها الإجرائي الطويل أنموذج التحليل الثقافي الذي وجهته الفلسفة دون احتفاء بما يقوله الأدب فعليًا".

ويضم العدد ملفًا عن "الكتابة النسائية في البحرين"، تشارك فيه حمدة خميس، وإيمان أسيري، وفوزية رشيد. ويكتب عبد القادر عقيل في هذا الملف دراسة تحت عنوان "كل شيء ليس على ما يرام". يقول في مفتتحها: "خمسة عقود تفصل بين ما كتبته الروائية اللبنانية ليلى بعلبكي في روايتها (أنا أحيا): "جسدي يفتش عن هدف، جسدي بحاجة إلى أن يحيا". وبين ما كتبته الروائية السورية المقيمة بباريس سلوى النعيمي في روايتها (برهان العسل): "كنت أعرف أني جسدي، جسدي هو ذكائي ووعيي وثقافتي، من يشتهي جسدي يحبني، من يحب جسدي يشتهيني.. هذا هو الحب الوحيد الذي أعرفه". خمسة عقود أعقبت مرحلة التأسيس المهمة في الرواية النسوية العربية.. هذه المرحلة التي هدمت جدار العيب والممنوع، وتلمست هموم المرأة، وواقعها، ومعاناتها، وطموحاتها، ورفضها للقيم الذكورية المهيمنة، ومع ذلك ظلت إبداعات المرأة العربية تتخذ من (الجسد) محورًا مفضلاً، وحدودًا جغرافية تمارس فيه حريتها، وتعبّر عن تمردها، عبر جرأة انتقادية واضحة، على نحو ما رأينا في كتابات أحلام مستغانمي في (فوضى الحواس)، و(ذاكرة الجسد)، وحنان الشيخ في (حكاية زهرة)، ونبيلة الزبير في (إنه جسدي)، وهالة كوثراني في (الأسبوع الأخير)، وهدى بركات في (درب الهوى)، وإلهام منصور في (تاء الخجل)، وفضيلة الفاروق في (اكتشاف الشهوة)، وعفاف البطاينة في (خارج الجسد)، وليلى العثمان في (صمت الفراشات)، وعلوية صبح في روايتها (مريم الحكايا)، وهي أعمال أدبية جادة ومهمة أثرت وأغنت المنجز الروائي العربي بدون شك".

وفي عدد نوفمبر ٢٠٠٧ من مجلة **الرافد** ملف مهم عن "الخطاب السردي الجديد"، فيكتب محمد دخاي عن: "مرجعيات التداول اللساني"، ويكتب محمد مصطفى عن "الرواية وما بعد الحداثة: رواية ضحكة زرقاء أنموذجًا". وفي باب دراسات يكتب عبد الله بريمي عن "الوعي الجمالي والتاريخي والهرموسي: جادامير نموذجًا"، ويكتب الحسين الإدريسي عن "فلسفة الهرمنيوطيقا عند جادامير: بنية الفهم والتأويل". ويكتب نصر الدين لعياضي تحت عنوان: "النسبية الثقافية بين الحقيقة الموضوعية وتسطيح الوعي". ويتصدر العدد دراسة لمحمد الأمين ولد الكتاب عن "الخصوصية الثقافية العربية بين متطلبات الحداثة وتحديات العولمة" يعالج فيها: الجانبين الإيجابي والسلبي للخصوصية الثقافية العربية، والبعد الاقتصادي والسياسي للعولمة، وأيضًا البعد الثقافي، والجانبين السلبي والإيجابي للعولمة، ويذهب في آخر دراسته إلى أن "الخصوصية الثقافية العربية ليست معطاة جامدة متحجرة، ولكنها نسق معرفي وقيمي ديناميكي يتطور ويتبلور تبعًا لتطور المجتمعات العربية التي تتخذه مرجعية لها. وسوف تتغير مقومات هذا النسق بقدر درجة التغيير الذي تطمح إليه تلك المجتمعات وتسعى جادة إلى بلوغه وصولاً إلى مزيد من التقدم".

هذا قليل من كثير جاء في الدوريات العربية التي تشهد عصرًا من الازدهار لم تشهده من قبل، بل مازال الجديد منها يتوالى في الظهور، وهذا ما سنتوقف عنده في العدد القادم.





رسائل



ماهر شفيق فريد

١) نقل اللغة المجازية في ترجمة سميث ـ فان دايك لسفر أيوب إلى اللغة العربية نقلا عن نسخة "الملك جيمز" الإنجليزية[1].

هذه رسالة في فن /علم الترجمة من الزاوية التطبيقية تقع في ١٠٥ صفحة بالإضافة إلى ملخص إنجليزي وتتألف من:

مقدمة.

الفصل الأول: الكتاب المقدس أدبًا.

الفصل الثاني: الكتاب المقدس مترجماً.

الفصل الثالث: لغة المجاز في سفر "أيوب".

خاتمة.

ببليوجرافيا

وتتناول الرسالة ترجمة سميث ـ فان دايك لسفر أيوب كما ترجع الباحثة إلى الترجمة اليسوعية العربية لـ"العهد العتيق ـ المجلد الثاني" وإلى "الكتاب المقدس ـ كتاب الحياة: ترجمة تفسيرية" فضلا عن تفسيرات لسفر أيوب بأقلام مختلفة، ودراسات في فن الترجمة، ومصادر عربية مترجمة عن الإنجليزية (مثل "تاريخ الكنيسة" لجون لوريمر)، ومعجمات لغوية عربية، وكتاب "التوجيه الأدبي" (١٩٤٤) لطه حسين وأحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد.

ويتصدر الرسالة مقتطفان أحدهما من أوسكار وايلد: "ما من لغز أكبر من لغز الشفاء" والآخر من سفر أيوب "الرب أعطى والرب أخذ فليكن اسم الرب مباركا" (الأصحاح الأول ـ آية٢١).

وتذهب الباحثة إلى أن موقف المترجم من الطبيعة الأدبية للكتاب المقدس ذو تأثير كبير في اللغة التي يستخدمها. فلو كان المترجم معارضا لفكرة كون الكتاب المقدس أدبا فإنه لن يلقي بالا إلى أهمية اللغة المستخدمة في الترجمة وذلك لأنه يؤمن بأن الحقيقة الدينية أهم كثيرا من الأسلوب الذي صيغت به.

أما إذا كان مؤمنا بأن الكتاب المقدس أدب فإنه سيحرص على الإفادة من جمال اللغة المستهدفة في نقل جمال لغة الأصل. هاهنا إذن موقفان متقابلان: أحدهما يرى أنه مادام الكتاب المقدس وعاء لحقائق قدسية فإن محاولة ربطه بالبلاغة اللفظية إنما هي تدنيس للمقدسات، حيث إن البلاغة فن بشري دنيوي. والآخر يرى أنه مادام الكتاب المقدس كتابا إلهيا وكاملا فإنه ـ بهذه المثابة ـ أرفع نماذج الأدب.

ويركز الفصل الثاني على تاريخ الترجمات اليونانية واللاتينية والإنجليزية والعربية للكتاب المقدس على أنه ليس مجرد تأريخ لها وإنما هو فحص لتأثير الفكرة القائلة بأن الكتاب المقدس أدب في شكل الترجمة ولغتها ومدى اقترابها من الأصل. ويبين الفصل أيضا أن ترجمة الكتاب المقدس كانت ـ في بعض المراحل التاريخية ـ رد فعل إزاء الفساد الذي دب إلى مؤسسة الكنيسة وانغماسها في الأمور الدنيوية.

وقد ترجم القديس جيروم الكتاب المقدس إلى اللاتينية ترجمة تعرف باسم الـ Vulgate وكان بلاغيا عظيما لا يفوقه أحد في إجادته اللاتينية ولكنه آثر أن يخرج ترجمة للرجل العادي بلسانه العامي بدلا من أن يخرج ترجمة رفيعة الأسلوب وذلك انطلاقا من معارضته الشديدة النظر إلى الكتاب المقدس على أنه أدب.

وهناك الترجمة السبعينية Septuagine (وهي ترجمة يونانية للعهد القديم قام بها اثنان وسبعون عالما يهوديا في اثنين وسبعين يوما) التي تلقي ضوءا على طبيعة ترجمة الكتاب المقدس، فهي تحاول أن تجيب عن هذه الأسئلة: أيمكن أن تكون أي ترجمة له مقدسة وملهمة كالأصل؟ أم هي لا تعدو أن تكون نتاجا بشريا؟ أيكون وصف الترجمة بأنها إلهية عاكسا لحاجات مجتمع ديني بعينه؟ وهل يمكن اعتبار الترجمة تجسيدا صادقا لكلمة الله بغض النظر عن اللغة التي نقلت إليها؟ وهل تفقد الترجمة صدقها إذا أقررنا بأنها ترجمة وليست هي الأصل؟

وفي محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة يذهب الفصل إلى أنه ليس في المسيحية لغة مقدسة، وأنه ليس ثمة ما يلزم بمعرفة اللغات الأصلية للكتاب المقدس (العبرية واليونانية) ومن ثم كان فعل الترجمة في هذه الحالة عملا حتميا وكان الكتاب المقدس نصا قابلا لأن يترجم.

أما عن تاريخ الترجمات الإنجليزية فإنه بعد إلمامة وجيزة بترجمات ويكليف وتنديل، وما واجهتاه من مشكلات بإزاء سلطة الكنيسة، يركز الفصل على نسخة الملك جيمز لما تتمتع به من مكانة رفيعة وخاصة أدبية مشهود لها. وتتوقف الرسالة عند دراستين سابقتين لهذه النسخة هما كتاب تشارلز بترورث المسمى "السلالة الأدبية للكتاب المقدس بحسب نسخة الملك جيمز" (١٩٤١) وكتاب ديفيد نورتون "تاريخ الكتاب المقدس من حيث هو أدب" (١٩٩٣).

ويدرس الفصل الثالث من الرسالة المستوى الأدبي لترجمة سميث ـ فان دايك من أجل التعبير عما يتضمنه سفر أيوب، فيبين المزايا الأدبية لهذا السفر كما تراءت في أعين عدد من نقاد الأدب ومفسري الكتاب المقدس. ويلقي الضوء على الطبيعة الأدبية للمشكلة التي يتناولها السفر وهي مشكلة الألم.

وتعقد الرسالة مقارنة بين ترجمة سميث ـ فان دايك والترجمة اليسوعية العربية التي تنظر بوضوح إلى السفر على أنه ذو قيمة أدبية. وثمة اختلافات بين الترجمتين من حيث اختيار الألفاظ والتراكيب النحوية. وثمة إشارات إلى ترجمات إنجليزية وعربية أخرى لنفس السفر وإشارات إلى الأصل العبراني وذلك بالاستعانة بكتاب وليم ريبرن" كتيب عن سفر أيوب"(١٩٩٢).

وتسلط المقارنة الضوء، بصورة خاصة، على الصور المعبرة عن شعور أيوب بالمرارة فضلا عن لب مشكلته، وذلك بمقارنة المترجمتين وشرح مكونات الصورة واختيار اللفظ وبناء الجملة، وما تولده من تأثير شعري في نفس القارئ وتحلل الدراسة ترجمة الأصحاح التاسع والعشرين كاملا، وقد وقع الاختيار عليه لأنه متصل موضوعاتيًا Thematically بالصور الفردية المدروسة وهي تجتمع على رسم صورة لحنين أيوب إلى ماضيه السعيد ورغبته في أن يطرح عنه حاضره الشقي.

وتنتهي الرسالة إلى أن أسلوب كل من ترجمة سميث ـ فان دايك والترجمة اليسوعية يمكن أن يوصف بأنه أسلوب أدبي. وبفضل غنى الأصل أنتج كل منهما نصا غنيا بالصور وألوان المجاز، مما يدل على إدراك الترجمتين أن اللغة المجازية ـ وهي تقع من فن الأدب في الصميم ـ جزء لا يتجزأ من محتوى النص وليست زينة خارجية مضافة إليه، وأن الخبرة الوجدانية العميقة لأيوب لا يمكن تذوقها أو استشعارها دون نقل هذا الطابع الأولى.

وتمتاز الرسالة بجمعها بين مناهج التحليل اللغوي والدراسات الثقافية والنقد الأدبي القائم على قراءة دقيقة للنص. وهي مكتوبة بلغة إنجليزية سليمة وواضحة .

ويؤخذ على الرسالة أنها ـ حين تذكر ت. س. إليوت مثلا ـ تتجاهل كثيرا من كتاباته عن الترجمة الإنجليزية الجديدة للكتاب المقدس (وهي في رأي إليوت أدنى كثيرا من الترجمة السابقة) ورسائله إلى جريدة "ذا تايمز" في هذا الصدد خلال عامي ١٩٦١/ ١٩٦٢. كما لم تفد الباحثة من ملف عن الترجمة الإنجليزية الجديدة للكتاب المقدس في العددين ١٣ و١٤ من المجلة الأدبية الإنجليزية Pen Review (١٩٨٠).

(٢) الحرب في شعر شعراء بريطانيين من الرجال والنساء مع الإشارة بوجه خاص إلى ولفرد أوين وفيرا بريتن: دراسة مقارنة[1].

تتناول هذه الرسالة شعر الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) وكيف واجه الشعراء رجالا ونساء هذه الخبرة، وأثرها في حساسية المرأة، مع التركيز على الشعراء الذين كانوا ضباطا أو شعراء الخندق كما دعوا. وتبين الرسالة الدور الذي لعبه هؤلاء الشعراء في إبداع نمط من شعر الحرب جديد يختلف عن شعر الحرب في القرون السابقة.

وتتألف الرسالة من:

قائمة بالاختصارات والمصطلحات

كلمة تمهيدية

مقدمة

الفصل الأول: خلفية أدبية

الفصل الثاني: تعبيرات عن خبرة الحرب في شعر شعراء بريطانيين رجال .

الفصل الثالث: ولفرد أوين وشعر الحرب.

الفصل الرابع: صور النساء في حرب: دراسة خيطية لشعر الخرب عند المرأة.

الفصل الخامس: فيرا بريتن وخبرة ممرضة في كتيبة الخدمة التطوعية.

الفصل السادس: فصل مقارن.

الفصل السابع: الحصيلة.

خاتمة

ببليوجرافيا

وتبدأ الرسالة بفحص لطبيعة شعر الحرب وما يميزه عن غيره من أنماط الشعر والقسم الثاني من الرسالة فحص لردود أفعال الشعراء البريطانيين الذكور إزاء الحرب. والقسم الثالث خاص بردود أفعال الشعراء الإناث، دون محاولة للمفاضلة بين شعر الرجل وشعر المرأة.

٣) خبرة الحرب في قصص ستفن كرين[٣].

الروائي الأمريكي ستفن كرين (١٨٧١ ـ ١٩٠٠) واحد من أهم الكتاب المناوئين للحرب في أدب القرن العشرين. وقد عُرف بأسلوب الناتورالي في الكتابة فضلا عن تصويره التشاؤمي ـ والأقرب إلى الوحشية ـ للوضع الإنساني. على أن واقعيته تمتزج بسحر شاعري وفهم متعاطف للشخصية. وقد تأثر بدارون ونظريته في تنازع الأحياء على البقاء، فالعالم ـ في نظره ـ أشبه بغابة كبيرة أنت فيها إما قاتل أو مقتول، ولا مكان للضعفاء بين هذا وذاك.

وترمي هذه الرسالة إلى دراسة خبرة الحرب في أعمال كرين وأسبابها ونتائجها. وتعكس أيضا فلسفته في هذا الصدد ومؤداها أن الحرب ليست حلما بطوليا أو رومانتيكيا وإنما هي خبرة ملؤها الألم والمعاناة والموت. فالحروب التي خاضتها الولايات المتحدة الأمريكية ـ بلد الكاتب ـ لم تضع حدا لنظام الرق وحسب وإنما وضعت أيضا حدا لحياة ما يتراوح بين ٣٥ ـ ٤٠ مليون جندي وذلك في الفترة من ١٩١٤ إلى حرب العراق الأخيرة التي انتهت بإعدام صدام حسين. وهكذا فإنه مهما ما قد يكون للحرب من نتائج طيبة فإنها لا يمكن أن تبرر التضحية بآلاف الأرواح البشرية. ذلك أن من حق البشر أن يعيشوا في سلام بعيدا عن العنف والصراعات. على أن تصور كرين للجيش على أنه وحدة اجتماعية وقوة معنوية قد جعل منه شيئا أكبر من أن يكون مجرد أداة لكسب المعارك.

ومعنى هذا أن نعالج الحرب وكل ما يتصل بها من عوامل وعواقب. إن فكرة الحرب من حيث هي مغامرة مثيرة ملؤها المجد والبطولة قد حركت خيال الأدباء دع عنك الناس العاديين ـ لمدة قرون ومازالت تمارس مثل هذا السحر ـ إلى حد ما ـ حتى يومنا هذا. على أن كرين قد شرع ـ منذ مائة عام ـ في تقويض هذه الأسطورة من خلال روايته "وسام الشجاعة

الأحمر" (١٨٩٥/ لها ترجمة عربية بقلم ماهر نسيم) وذلك بإبراز التناقض بين توقعات بطله هنري فلمنج الرومانسية والواقع الدامي الذي يرتطم به.

وتسعى الرسالة إلى تحليل مفهوم كرين للحرب موضوعاتيا وزمنيا على النحو التالي: تلقي المقدمة الضوء على الأدب الأمريكي في حقبة الحرب العالمية الأولى والحرب الأهلية الأمريكية. ويرسم الفصل الأول خلفية كرين كاتبا: حياته ومسيرته وأهم أعماله والعوامل التي حدت به إلى أن يتخذ موقفا مناهضا للحروب.

أما الفصول الثلاثة فتبين كيف تناول خبرة الحرب على عدة مستويات: إن الفصل الثاني يناقش زيف مفهوم البطولة الحربية في رواية "وسام الشجاعة الأحمر". والفصل الثالث يبين عواقب الحرب وكيف تؤثر في حياة الناس وذلك من خلال رواية "ماجي: فتاة الشوارع". والفصل الرابع يركز على أنواع الحرب كما تصورها قصص كرين المسماة: الفندق الأزرق ـ القارب المفتوح ـ العروس تصل إلى السماء الصفراء ـ الهولة ـ الموت والطفل بما يبين تعقيد نفسية الكائن الإنساني وتأبيه على الفهم، وأن الإنسان أضأل من أن يستطيع الوقوف في مواجهة الطبيعة. وتلخص الخاتمة أهم النتائج التي انتهت إليها الرسالة.

وترجع الباحثة اهتمام كرين بموضوع الحرب إلى عنصر وراثي في جبلته إذ كان من أجداده من اشتغل بحرفة الجندية فضلا عن الهالة التي تحيط بالموضوع في أذهان أمثاله من الشباب (توفى كرين عن تسعة وعشرين عاما). وهو يريد لقرائه أن يدركوا أن البقاء بقيد الحياة ليس بالأمر السهل، فعلى المرء أن يناضل ضد الآخرين أو ضد قوى الطبيعة إذ ليس له خيار سوى هذا. وتعاني الرسالة ـ مثل رسالة " الحنين إلى الماضي في روايات جون تشيفر" التي سأنتقل إليها الآن ـ من عيب جدي هو عدم تمكن الباحثين من اللغة الإنجليزية التي تكتبان بها مما اضطر كاتب هذه السطور إلى مراجعة الرسالتين صفحة بصفحة وتصويب ما تيسر من الأخطاء وهو نذير مقلق يعكس هبوط المستوى العلمي واللغوي بين عدد ليس بالقليل من أجيال الباحثين الشباب.

(٤) الحنين إلى الماضي في روايات جون تشيفر"[4]

جون تشيفر (١٩١٢ ـ ١٩٨٢) روائي أمريكي ولد في كونسي بولاية ماساشوستس، والتحق بأكاديمية ثاير ولكنه طرد منها فاتخذ من ذلك موضوعا لأول قصة قصيرة كتبها. حصل على كثير من الجوائز الأدبية، وتكونت له مدرسة من مقلديه، في بريطانيا بوجه خاص.

له من الروايات: سجل وابشوت (١٩٥٧) فضيحة وابشوت (١٩٦٤) منتزه بولت (١٩٦٩) فاكونر(١٩٧٧).

ومن المجاميع القصصية: الطريقة التي يعيش بها بعض الناس (١٩٤٣) المذياع الهائل (١٩٥٣) لص منازل ستون هيل (١٩٥٨) العميد وأرملة الجولف (١٩٦٤) قصص جون تشيفر (١٩٧٨).وله مجموعة من الصور القلمية تحمل عنوان "بعض أناس وأماكن وأشياء لن تظهر في روايتي القادمة" (١٩٦١). وبعد موته ظهرت له قصة متوسطة الطول عنوانها " إيه أي فردوس يلوح هذا عليه" (١٩٨٢).

وقد ترجم له د. نظمي لوقا ذلك المترجم العظيم - أقصوصة" جواهر آل كابوت" . (نشرت في مجلة "بلاي بوي" عام ١٩٧٢) في كتاب " من روائع القصص الأمريكية المعاصرة" تحرير وتقديم ويليام إبراهامز (مكتبة غريب ١٩٨٤). وتتألف الرسالة من:

مقدمة

الفصل الأول: حياة تشيفر وعمله

الفصل الثاني: الوحدة في "سجل وابشوت"

الفصل الثالث: الاغتراب في "فضيحة وابشوت"

الفصل الرابع: العزلة في "منتزه بوليت"

الفصل الخامس: الطرد في "فاكونر"

خاتمة

ببليوجرافيا

وفي المقدمة تقول الباحثة إن تفرد تشيفر يرجع إلى تعدد جوانب عمله. وتكشف رواياته عن أنه أساسا رومانتيكي وأخلاقي إلى جانب كونه مؤرخا مدققا ومحللا نافذ البصيرة. وقد تمكن من أن يحفر اسمه بعمق في لوحة المشهر الروائي الأمريكي المعاصر وذلك بما أوتى من موهبة وخيال وملاحظة وبراعة في استخدام اللغة.

وهو يجد مصدر إلهامه الأساسي في الريف والضواحي إذ تمثل النقاء الذي يفتقده في المدن الكبيرة. ويتهم الآلة والتصنيع بأنهما شوها الإنسان. لقد غدا الآن عبدا للآلة، ولم يعد لديه وقت للتواصل مع الآخرين، ومن ثم كانت مشاعر الوحدة والنفي التي يرزح تحت وطأتها أغلب الناس في عالمنا المعاصر.

ورغم أنه لا يعد أعماله أوتوبيوجرافية فإن العنصر الأوتوبيوجرافي واضح فيها، وكذلك خلفيته الأسرية. وشعوره بالنوسطالجيا تجسده كوكبة متنوعة من الشخصيات الروائية، مختلفة من حيث الزوايا الثقافية والاجتماعية والنفسية والوجدانية، ولكنها تشترك في شعورها بالعزلة والنفي والطرد.

وقد عرف تشيفر بوصفه لحياة الطبقة الوسطى في الضواحي الأمريكية حتى لقد دعاه البعض "تسشكوف الضواحي" وتلقي الرسالة ضوءا على حياته ومسيرته الأدبية، فقد كان الحنين إلى الماضي مستوليا عليه لا في كتاباته وحسب وإنما في وجوده الإنساني أيضا.

وتسعى الرسالة إلى استشكاف العالم الشخصي لتشيفر والوقائع والأحداث الكامنة وراء هذا الشعور المخامر بالحنين، سلطة الضوء على أربع من رواياته.

ويقدم الفصل الأول - بإيجاز - الخلفية السيرية لتشيفر، ثم تكشف الفصول الأربعة التالية عن أنماط الحنين ومستوياته في عمله وهي راجعة في العادة إلى الوحدة أو الاغتراب أو العزلة أو النفي؛ فشخوصه في رواياته الأربع تعاني، بدرجات متفاوتة - من هذه الأمور مما يدفعها إلى التطلع إلى ماضٍ سعيد مفقود، حتى لو كان هذا الماضي من صنع المخيلة أو من قبيل الأحلام.

وسلف القول إن الرسالة ـ كسابقتها ـ تشتمل على عدد من الأخطاء اللغوية والطباعية تم تنبيه الباحثة إليها لتقوم بتصويبها.

(٥) الذاتية والجماعة: سير ذاتية لدرويس لسنج ومرجريت ديراس ولطيفة الزيات(*).

تتناول هذه الرسالة فن السيرة الذاتية في إطار ما بعد الكولونيالية، وتفحص العلاقة بين الذات والجماعة عند ثلاث روائيات: بريطانية مولودة في زيمبابوي، وفرنسية مولودة في فيتنام، ومصرية. وتبين الرسالة كيف أن سيرهن الذاتية جاءت استجابة لأوضاع ما بعد الكولونيالية (اقتلاع ثقافي أو جغرافي، سيطرة كولونيالية، مقاومة وطنية، قهر سياسي، إلخ..). وتتم قراءة هذه السير من خلال مفهوم "الدنيوية"، الذي قدمه إدوارد سعيد بمعنى مادية إنتاج النصوص واستقبالها، من خلال دراسة العالم الذي أنتجت فيه.

وتفحص الرسالة العلاقة بين الممارسة الأوتوبيوجرافية والنظرية ما بعد الكولونيالية، والنقلة من المرجعية الرومانتيكية إلى الذات إلى سيرة ذاتية تتضمن جماعات وثقافات ومجتمعات.

وتكشف الرسالة عن تأثر بكتاب بنديكت أندرسن "الجماعات المتخيلة" (وقد نُقل إلى العربية في إطار المشروع القومي للترجمة) وفيه يُعرف الأمة بأنها تشكيل سياسي ينبث من خلال جماعات متخيلة من الكتاب والقراء. وينظر أندرسن إلى الرواية على أنها "شكل من التخيل" يقدم وسيلة لتمثيل المجتمع المتخيل للأمة من خلال المقاومة الوطنية للاستعمار. كذلك تفيد الرسالة من مفهوم إدوارد سعيد للهيومانية الديمقراطية كاستراتيجية للإدراج والنقد والمراجعة بما يناهض ميل الهيومانية التقليدية إلى استبعاد المهمشين والمشروطين جنوسة والمقهورين.

وتشترك الكاتبات الثلاث في كونهن يساريات، من أنصار الحركة النسوية، ومناهضات للكولونيالية، وناشطات سياسيات. وقد كتبن سيرهن الذاتية في سن متقدمة، مصورات خبرات المراهقة والشباب. من منظور الشيخوخة. وسجلت لطيفة الزيات في مجموعتها القصصية "الشيخوخة وقصص أخرى" تأثرها بتقنية التشظي التي استخدمتها لسنج في "المفكرة الذهبية". وآثرت الباحثة أن تختار نماذجها من أعمال مكتوبة باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية لأنها تمثل ثقافات وخبرات كولونيالية، وخطابات سياسية مختلفة، وفي الوقت ذاته تكشف عن وجود توازيات بين الانخراط اليساري والتهميش والقهر السياسي والاقتلاع لدى الكاتبات الثلاث، ولأنها ـ قبل ذلك ـ تقدم قراءات مختلفة للجماعة.

ويستعرض الفصل الأول من الرسالة تعريفات السيرة الذاتية وتاريخها وتطورها في الثقافة الغربية وفي الأدب العربي الكلاسيكي.

ويدرس الفصل الثاني الذاتية والمجتمع من خلال كسر شكل السيرة الذاتية وإعادة تركيبه: إن مجلدات لسنج الأوتوبيوجرافية أشبه برواياتها. وتكتب ديراس نمطا تذوب فيه الحدود بين الخيال والسيرة الذاتية، بين الموضوع والنص، بين المستعمر والمستعَمر، بين التاريخ والقصة بما يخلق نصا هجينا متعدد الطبقات. أما لطيفة الزيات فتحافظ على أوضاع الرواية وذلك في سياق سيرة ذاتية غير تقليدية.

والفصل الثالث دراسة لمادية السيرة الذاتية من خلال فحص لتشكيلاتها التاريخية والسياسية والثقافية والآثار التي خلفتها الكولونيالية أو القومية أو تجربة السجن في العلاقة بين الذات والمجتمع. ومن خلال تجارب المنفى أو السجن تبرز السيرة الذاتية بوصفها ممارسة هدامة تجمع بين المقاومة والهدم.

ويقدم الفصل الرابع قراءات للجماعة في الأعمال الأوتوبيوجرافية المذكورة أعلاه في ضوء كتاب بنديكت أندرسن وكتابات إدوارد سعيد وبارثا تشاترجي.

وتنتهي الرسالة بإبراز اختلافات الجماعة والقومية في الثقافات الغربية وما بعد الكولونيالية منتهية إلى أن النصوص الأوتوبيوجرافية يمكن استخدامها كأداة لتشكيل الهوية القومية حيث إنها تصور أوضاع الانتماء أو الانسلاخ وتسجل تاريخ الأمة، وهو ما يبرز على نحو واضح في كتابة لطيفة الزيات، وعلى نحو أكثر استخفاء في كتابات لسنج وديراس.

٦) الكاتبات المغتربات بالرجوع إلى تسليمة نسرين، ودوريس لسنج، وجين ريس[٦].

هذه رسالة ماجستير تتناول ثلاث كتابات مغتربات، مختلفات الجنسية، ولكنهن يكتبن جميعا بالإنجليزية في ضوء مدرستين من مدارس النقد: نقد النوع gender والنقد النسوي.

وتتألف الرسالة من:

مقدمة

الفصل الأول: "ميبيلا: فترة صباي في بنجلاديش" لتسليمة نسرين (حيث تناقش الباحثة القهر الواقع على الفتاة طفلة ومراهقة وناضجة، والعنف الذكرى، والحياة الجنسية والرق وإساءة تفسير الدين، والمنفى بدنيا ونفسيا، ووجهة النظر القصصية).

الفصل الثاني: "المفكرة الذهبية" لدوريس لسنج (وفيه تناقش موضوعات القهر الذكرى، والمرأة المتحررة، وعلاقات الآباء والأبناء، والتشظي في علاقته بالتحليل النفسي، والرحلة نحو التكامل).

الفصل الثالث: "صباح الخير أي منتصف الليل" لجين ريس (وفيه تناقش خيط الافتقار إلى هوية).

خاتمة

هوامش

ببليوجرافيا

وتوضح مقدمة الرسالة الفرق بين الأدب النسوي وأدب المرأة وذلك من خلال مسح تمهيدي ودراسة تحليلية لنقد النوع والنقد النسوي وما مر به هذا الأخير من أطوار وما يمثله من أنماط. فثمة نسوية إسلامية، وأخرى سياسية، وثالثة ثقافية. وتسلط الدراسة الضوء على أثر الثقافة والنوع في أعمال الكاتبات موضوع الدراسة وكيف أدى بهن القهر الذكرى في مجتمعاتهن إلى الاغتراب والمنفى.

ويحلل الفصل الأول رواية تسليمة نسرين "ميبيلا: فترة صباي في بنجلاديش" (١٩٩٨) موضحا ملامح النسوية الإسلامية وكيف يمكن تحليل أعمال نسرين على أنها نتاج

نسوية مشغولة بالقهر الواقع على الإناث في مجتمع ذكرى مما يؤدى بالكاتبة إلى الاغتراب بدنيا ونفسيا.

ويناقش الفصل الثاني رواية دوريس لسنج "المفكرة الذهبية" (١٩٦٢) في ضوء النسوية السياسية مبينا كيف أن العيش في عالم حديث مفكك متشظٍ يدفع بالنساء إلى الوقوع تحت سيطرة الهيمنة الذكرية مما يؤدى ـ بدوره ـ إلى اغترابهن . وتتتبع اتجاه لسنج النسوي كما يتبدى في روايتها.

ويقدم الفصل الثالث تحليلا لرواية جيل ريس "صباح الخير أي منتصف الليل" (١٩٣٨) وعلاقتها بالنسوية الثقافية، حيث نرى نساء يعشن في عزلة عن المجتمع يبحثن عن رجال بمكنتهم أن يساعدوهن على التغلب على مشاكلهن. وبحث النساء عن الرجال موضوع أدى بالنقاد إلى وصف ريس بأنها تكتب "أدب المرأة".

وفي أعقاب هذه الدراسة التحليلية النقدية نصل إلى الخاتمة التي تلخص نتائج البحث في ضوء مدرستي النقد المذكورتين أعلاه.

وتضم البيبليوجرافيا عنوانات الروايات الثلاث المدروسة فضلا عن مراجع ثانوية تمثل نماذج من النقد النسوي ونقد النوع رجعت إليها الباحثة.

وأفادت الباحثة من دراسات أساسية في موضوعها مثل: "الجنس الثاني" (١٩٤٨) لسيمون دى بوفوار، و"السياسة الجنسية" (١٩٧٠) لكيت ميليت، و"وراء الحجاب" (١٩٧٥) لفاطمة المرنيسي، و"مولود من امرأة" (١٩٩٧) لإدرين رتش.

الهوامش:

(١) نقل اللغة المجازية في ترجمة سميث ـ فان دايك لسفر أيوب إلى اللغة العربية نقلا عن نسخة "الملك جيمز" الإنجليزية، رسالة ماجستير لنرمين فوزي إبراهيم تحت إشراف أ.د.محمد محمد عناني، كلية الآداب جامعة القاهرة ٢٠٠٨.

(٢) الحرب في شعر شعراء بريطانيين من الرجال والنساء مع الإشارة بوجه خاص إلى ولفرد أوين وفيرا بريتن: دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه لأمل حمزة محمد، تحت إشراف أ.د.محمد محمد عناني، أ.د.محمد نجم، أ.د.حسن جاب الله، كلية الآداب، جامعة طنطا ٢٠٠٨.

(٣) خبرة الحرب في قصص ستفن كرين، رسالة ماجستير لرباب حامد عبد الفتاح تحت إشراف أ.د.جمال عبد الناصر، كلية الآداب، جامعة بني سويف ٢٠٠٨.

(٤) الحنين إلى الماضي في روايات جون تشيفر، رسالة ماجستير لسماح عادل أحمد، تحت إشراف أ.د.جمال عبد الناصر، كلية الآداب، جامعة بني سويف ٢٠٠٨.

(٥) الذاتية والجماعة: سير ذاتية لدوريس لسنج ومرجريت ديراس ولطيفة الزيات، رسالة دكتوراه لتحية خالد جمال عبد الناصر، تحت إشراف أ.د.ملك هاشم، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٧.

(٦) الكاتبات المغتربات بالرجوع إلى تسليمة نسرين، ودوريس لسنج، وجين ريس، رسالة ماجستير لهبة محمد عبد العزيز، تحت إشراف أ.د.ساليناس عبد اللطيف، أ.د.عزة أحمد هيكل، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٨.



مناهج دراسة الأدب العربي في مائة عام



عرض: خالد أبو الليل

(١)

على مدار أربعة أيام عقد قسم اللغة العربية بآداب القاهرة مؤتمره الدولي السنوي في الفترة ٢٠ – ٢٣ فبراير ٢٠٠٧، تحت عنوان: "مناهج دراسة الأدب العربي في مائة عام". وقد عُقد المؤتمر تحت رعاية الدكتور علي عبد الرحمن يوسف رئيس جامعة القاهرة، وإشراف الدكتور أحمد عبد الله زايد عميد كلية الآداب، وبرئاسة الدكتورة مي يوسف خليف رئيس قسم اللغة العربية وآدابها. والمؤتمر أُقيم على شرف الدكتور حسين نصار؛ في إطار احتفالية جامعة القاهرة بمئويتها الأولى. وشاركت فيه سبع عشرة جامعة عربية بالإضافة إلى الجامعات المصرية. كما بلغ عدد الأبحاث التي أُلقيت في المؤتمر اثنين وأربعين بحثا.

وصدرت أعمال المؤتمر في كتاب ضخم[1] يضم اثنين وعشرين بحثا كاملا، وعشرين ملخصا لبعض الأبحاث التي تعذر الحصول عليها كاملة. ومن يتأمل هذه الأبحاث يستطيع أن يصنفها إلى قسمين، هما:

(١) قسم الدراسات التي تعرضت لدراسة أحد المناهج الأدبية، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي. وهو قسم تنوع بين دراسة النصوص والنظريات الأدبية القديمة والمعاصرة؛ للتعرف على مدى التطور الذي لحق بالدرس الأدبي والنقدي في الجامعات العربية. وقد بلغ عدد دراسات هذا القسم إحدى عشرة دراسة.

(٢) قسم الدراسات التي تصنف في باب "نقد النقد"؛ لتقييم الجهود النقدية لعدد من أعلام النقد العربي. ويمكن تصنيفها تصنيفا تاريخيا؛ إذ تعرضت تسع منها لجهود أعلام النقد في العصر الحديث (طه حسين، بلاشير، أمين الخولي، محمد مندور، يوسف خليف، نجيب البهبيتي، علي الراعي). في حين تعرضت دراسة واحدة لناقد أندلسي قديم، هو ابن بسام، وتعرضت أخرى لتقييم النقاد المعاصرين للبلاغة العربية. وقد بلغ عدد دراسات هذا القسم إحدى عشرة دراسة أيضا.

(٢)

أما عن دراسات المحور الأول (المنهج: نظريا وتطبيقيا)، فإن أول الدراسات التي تواجهنا، دراسة الباحث الأردني يوسف بكار المعنونة بـ"جدل النظرية النقدية العربية". وتطرح الدراسة سؤالا حول أسباب غياب النظرية النقدية العربية؛ وقد تعرض الباحث للتيارات المختلفة التي راحت تبحث في هذه القضية، ما بين التيار التراثي والتيار التغريبي والتيار التوفيقي بينهما، ثم عرض لآراء أعلام هذه التيارات ومواقفهم الفكرية، مثل: صبري حافظ، وحسام الخطيب، وشكري عياد، ومصطفى ناصف، وعبد العزيز حمودة، وجابر عصفور، وسيد البحراوي. كما عرض للمشكلات التي تعترض تحقيق هذه النظرية من وجهة نظره. ويرجع الباحث عدم إنتاجنا للمعرفة إلى أمرين، أحدهما: رغبة الآخر في إبقائنا في حالة التخلف، وثانيهما: حرص العرب أنفسهم على الانغماس في واقعهم المتخلف. وينهي الباحث ورقته بدعوته إلى ضرورة استقراء التراث العربي، كأساس نبني عليه نظريتنا النقدية.

كما يضم هذا القسم مجموعة من الدراسات، منها:

- **دور المؤثرات الغربية في تطوير مناهج دراسة الأدب العربي، للدكتور المصطفى عمراني:** وفيه يتناول تأثر الحركة النقدية العربية بالمناهج الغربية، بدءًا من كتابات المرصفي وطه حسين وميخائيل نعيمة والتي اتسمت كتاباتهم — كما يقول- بالقطيعة المعرفية مع التراث العربي، متأثرين بالمنهج التاريخي الغربي الذي وضع أسسه بيف وتين ولانسون. ثم يتتبع الحركة النقدية العربية والمناهج التي عرفتها في العقود التالية. فهناك موجة المناهج الاجتماعية، التي تعد تطورا للمنهج التاريخي، ومنها المنهج السوسيولوجي والأيديولوجي والواقعي وبذور المنهج النفسي. وقد توقف عند أهم أسئلة هذه المرحلة والتي تمثلت في السؤال عن وظيفة الأدب، مع إغفال السؤال عن ماهيته. ورأى أن هذه المرحلة امتدت حتى السبعينيات. ومع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، بدأت تسيطر موجة الحداثة على المشهد النقدي العربي بعد تحول الممارسة النقدية من المنهج الجدلي تدريجيا عبر البنيوية التكوينية نحو تخوم البنيوية الشكلية؛ ومن ثم فرض التساؤل عن ماهية الأدب وقوانينه الجوهرية نفسه في هذه المرحلة. ومع بداية التسعينيات بدأ المشهد النقدي العربي يركز على نظريات التلقي والتأويل.

- **بلاغة النص الشعري القديم بين ثوابت المنهج ومتغيرات القراءة للباحث المغربي الدكتور محمد الأمين السعدي:** تدور الورقة حول بلاغة الشعر القديم في ضوء المناهج النقدية الحديثة . ويعالج ذلك من خلال خمسة محاور، منها: بلاغة النص الشعري القديم بين الخفاء والتجلي، وكيفية القراءة وسبل تحقيقها، وإشكال المنهج وطبيعة المقاربات، ومدى إمكانية الربط بين المناهج القديمة والحديثة، مستعرضًا محاولات عدد من النقاد العرب الذين حاولوا التوفيق بينهما، مثل عبد القادر القط ومحمود شاكر ومصطفى ناصف وشكري عياد. ويرى أن المنهج التكاملي أنسب المناهج لدراسة النص الشعري، من خلال التركيز على ثلاث زوايا: تاريخية وإبداعية ونقدية.

- **مدخل إلى دراسة الأدب العربي القديم، اعتمادا على نظرية "الحجاج"، للباحثة التونسية الدكتورة سامية الدريدي:** تتوقف الباحثة عند مفهوم الحجاج وبنيته وأساليبه. فتؤرخ للمفهوم منذ أرسطو، وتناولها في البلاغة اليونانية والعربية. وتتعرض بعد ذلك لأنواع الحجج وفق منطقيتها وتصنيفها، وقد تمثلت في خمسة أصناف: الحجج شبه المنطقية، حجج تتأسس على بنية الواقع، حجج لا تتأسس على الواقع، الحجج التي تستدعي القيم، الحجج التي تستدعي المشترك. ثم تقوم بدراسة مظاهر الحجاج في قصيدتين، إحداهما: في المدح، وهي لامية كعب بن زهير، والأخرى في الاعتذار، وهي عينية النابغة. وتنتهي الباحثة إلى أن الشعر في القصيدتين ينهض بوظيفة حجاجية، فتتلون أساليبه وتنتقى معانيه، وتتخير ألفاظها بشكل يساير غاية الخطاب ويلائم رؤية الشاعر للأشياء، ويساعد على النفاذ إلى عالم المتلقي ومناطق فكره وشعوره؛ بهدف إقناعه.

- **وفي دراستها، "قراءة النص الجاهلي: تعدد زوايا المنهج"، تحاول الدكتورة مي يوسف خليف،** إعادة قراءة النص الجاهلي طارحةً عددا من الأسئلة حول الحدود التاريخية والعصر والمدرسة الإبداعية التي ينتمي إليها النص الشعري الجاهلي. وترى ضرورة توافر عدد من الآليات والأدوات التي تتمثل فيما يلي: (١) الاقتراب من الطبيعة النوعية للنسق اللغوي والتصويري والمعجمي في درجة تفاعله مع السياق المجتمعي الذي أفرز ذلك النسق. (٢) الاقتراب من المعجم الجاهلي بالخبرة والمران والمراجعة أو الاطلاع على مصادره. (٣) القدرة على إدراك الطاقات اللغوية والتصويرية التي تصنع العلاقات اللغوية والشحنات التصويرية والمجالات الدلالية، وصولا إلى البنية الكلية للنص. (٤) ضرورة التعرف على بنية المجتمع الجاهلي وطبقاته. (٥) الاتساع في القراءات البينية في علوم الاجتماع والنفس والأديان والتاريخ والاقتصاد والجريمة. (٦) ضرورة امتلاك آليات المنهج الجمالي وأدواته.

- **العربية ودورها الرائد في نشأة منهج البحث اللغوي المقارن، للباحث السعودي الدكتور حامد الشنبري:** وفيه يحاول الباحث دراسة الخصائص المشتركة للغات السامية، من حيث الصوت والكلمة وبناء الجملة. يتحدث — بعد ذلك — عن العربية والدرس اللغوي المقارن، وكيف أن الدراسة اللغوية المقارنة عرفها العرب الأوائل كالخليل بن أحمد، والسهيلي، وابن الحاجب. وفي العصر الحديث، فقد أصبح للدراسة المقارنة وضعها الخاص، فتمحورت — كما يقول الباحث — في ثلاثة محاور رئيسية، هي: المقارنة المكانية، المقارنة العرقية أو السلالية، المقارنة النوعية.

أما المحور الثاني الذي تدور حوله أبحاث هذا الكتاب، فهو **(دراسات نقد النقد)**، التي قامت باستقراء وتقييم جهود أحد دارسي الأدب العربي، سواء كان من الدارسين القدماء أو المحدثين، العرب أو المستشرقين. ومنها:

- **حديث الأربعاء ومنهج درس الأدب عند طه حسين للدكتور سامي سليمان:** تتخذ الدراسة من ظاهرة الغزل الأموي، التي شكلت القضية المحورية في الجزء الأول من "حديث الأربعاء" موضوعا للدرس والتحليل. ويشير الباحث إلى اعتماد طه حسين على كتاب الأغاني للأصفهاني كمصدر أساسي، وقد شك طه حسين في وجود عدد من شعراء الغزل العذري وكان

له مبرراته في ذلك، غير أن هذا الشك دفعه إلى تناول الجانب المتعلق بالمرويات والحكايات والأخبار التي وردت في الأغاني حول هذه الظاهرة؛ للكشف عن خصائصها. وقد مرت دراسة الظاهرة بعدة مراحل: تصنيف الشعر، وتحليل الأسباب التي ولدت الظاهرة، وبيان السمات الشعرية، ثم تقديم عدد من النصوص الشعرية على نحو يمثل كل الاتجاهات. ولقد استند طه حسين في تحليله للظاهرة على مقولتي "البيئة" و"العصر" عند تين، ورفضه الضمني لمقولة "الجنس" مما يعني اعتماده على الجوانب الاقتصادية والاجتماعية في تفسير التاريخ الأدبي.

– **مناهج تجديد أمين الخولي في الدرس الأدبي، للدكتور عوض الغباري:** يتحدث عن مناهج التجديد في الأدب العربي عند أمين الخولي، واهتمامه بدراسة الشخصية المصرية وأثر مصر في الأدب العربي. وقد تمثلت إحدى آليات التجديد عنده – كما يقول الغباري – في محاولته ربط القديم بالجديد من خلال ما اصطلح عليه "علم النفس الأدبي" بوصفه وسيلة وغاية للتجديد في دراسة الأدب والبلاغة والتفسير. ومن خلال ما أسماه الخولي بالمنهج النفسي الأدبي، سعى إلى تطبيق هذا المنهج على دراسة التفسير والنص الأدبي. وكان ممن طبق عليهم هذا المنهج "أبو العلاء". أما عن منهجية الخولي في دراسة الأدب المصري، فإنه يتبنى شعار "للبقاع تأثير في الطباع"، وذلك في عرض منهجه الإقليمي في دراسة الأدب العربي، أي دراسة الأدب بناء على أثر البيئة فيه لبيان خصائصه وسماته المميزة لشخصيته. وذلك بهدف بث الروح في الأدب القومي، وإحياء للهوية التي طمسها الاحتلال. وفي هذا رد من الغباري على من فهموا منهج الخولي فهما خاطئا، لانتزاعه من سياقه التاريخي.

– **نجيب البهبيتي ومنهجه في تاريخ الأدب، للدكتور محمد عبد الحميد خليفة:** ارتسم البهبيتي – كما يقول الباحث – منهجا خاصا به في تأريخه للأدب العربي، يقوم على تقسيم نوعي للعصور الأدبية المتعاقبة (ما بين عصر الشعر ذي الطابع الفني، والعاطفي، والعقلي) بقطع النظر عن القسمة السياسة التقليدية لها. ثم يذكر الباحث الخصوصيات الفنية التي حددها البهبيتي لكل عصر منها، كما توقف عند القضايا النقدية التي أثارها في كتبه. وينتهي الباحث إلى أن هذا المنهج الذي تبناه البهبيتي لا يبتعد كثيرا عما سبق أن استخدمه مؤرخو الأدب الآخرين، إنه فقط أراد أن يحرر نفسه من حدة التقسيم السياسي، ليعطي لذوقه الفرصة في التعامل مع القضايا الأدبية. ثم إن البهبيتي احتكم إلى الثنائية نفسها التي حكمت مؤرخي الأدب، وهي ثنائية العقل والذوق، وأن الفرق فقط يتضح في الترتيب الذي قدم به الذوق على العقل.

– **قضية تأصيل المسرح العربي عند "علي الراعي": قراءة في منهجه النقدي، للدكتورة صوفيا عباس:** تقوم الباحثة باستقراء عدد من مؤلفات الراعي للتعرف على أهم الرؤى النقدية المسرحية عنده. فهو قد انشغل بقضية تأصيل الظاهرة المسرحية، بهدف إثبات معرفة العرب قديما ببعض أشكال العروض التمثيلية واعتباره لبعض الفنون القصصية العربية التراثية مثل المقامة، فنا تمثيليا. وباستقراء الباحثة لمجلد "مسرح الشعب" تنتهي إلى القول بإيمان الراعي بأهمية الفنون الشعبية كمصدر إبداعي يُستقى منه المسرح؛ ليكون نابعا من الشعب وموجها إليه معا. وترى أن الراعي لم يعن بمنهج بعينه في تناول قضية التأصيل، وإنما استفاد بعدد من المناهج مثل التاريخي والمقارن والوصفي.

- **"بلاغة النص الأدبي: الأصول والامتدادت" للباحث الدكتور محمد مشبال:** ترى الورقة أن هناك بلاغتين منذ القدم، إحداهما تميل إلى التقنين والتصنيف، والأخرى تنزع إلى الحرية والرحابة والتفسير. ويعرض الباحث للبلاغة بين التخييل والتداول، وفيه يستقرئ جهد الباحث محمد العمري في كتابه "البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول" الذي فتح فيه المجال لدراسة الخطاب النثري السردي (السيرة الذاتية والخبر). وقد أخذ الباحث عليه تركيزه على الدراسات البلاغية الغربية، وعدم إقامة حوار مع الاجتهادات البلاغية العربية القديمة والحديثة، والأنجلوسكسونية. ورغم ذلك فإن مزية الكتاب تتبدى في خوضه في إشكالية علاقة التخييل بالتداول من منظور البلاغة العربية القديمة، ممثلة في كتاب القرطاجني "منهاج البلغاء". وينتهي الباحث إلى القول: (١) إنه لا يخلو نص من مقومات البلاغة التي شكلت عمود الدرس البلاغي منذ أرسطو. (٢) إن تقاطع الوظيفة الأدبية والبلاغية متعدد الصور، مما يفيد أن التخييل والحجاج متداخلان.

(٣)

وقبل أن أنتهي من هذا العرض الموجز، أود أن أشير إلى القسم الثالث من الكتاب، والذي يضم ملخصات أبحاث أُلقيت في المؤتمر، منها بحث الدكتور **محمود الربيعي**: "نحو منهج ملائم في دراسة الأدب العربي"، الذي يقترح فيه المنهج اللغوي لدراسة الأدب العربي. وبحث الدكتور **عبد الملك مرتاض** "النقد الاجتماعي أو علم اجتماع الأدب"، وفيه يرى ضرورة تقديم الرؤية الاجتماعية لدراسة الأدب العربي. وبحث "المرتكز المعرفي لمؤرخي الأدب العربي" للدكتور **عبد الله التطاوي**، الذي يحاول أن يطرح فيه مجموعة من القضايا المرتبطة بأصول التاريخ لأدبنا العربي القديم. وبحث "العلاقة بين الرواية والسيرة الشعبية" للدكتور **أحمد شمس الدين الحجاجي**. وبحث الدكتور **سليمان العطار** "الموتيف بين الأدب الشعبي والأدب الفردي"، الذي يسعى إلى تقديم منهج بنيوي مقترح يقوم على الموتيف لتطبيقه على القص الفردي المعاصر وعلى الدراما مع إمكانية تطبيقه على الشعر. أخيرًا بحث **عماد عبد اللطيف** بعنوان "مناهج تحليل الخطب الرئاسية: دراسة في المنجز العربي"، وفيه يعتمد على الخطب الرئاسية كمادة للدراسة؛ هادفا إلى تقديم خريطة أولية لرصد مناهج ومقاربات تحليل نوع محدد من الكلام السياسي هو الخطب الرئاسية على المستوى العربي.

بعد هذا العرض يمكننا أن ننتهي إلى القول بأنه لا تزال بعض القضايا الأساسية التي تفرض نفسها على الساحة النقدية والثقافية العربية دون أن تُحسم بعد، والتي منها: الموقف من التراث، العلاقة بين القديم والجديد، البحث عن نظرية عربية أو إسلامية ،كما يسميها البعض. ولاشك أن التطورات التي حلت بالثقافة العالمية في النصف الثاني من القرن العشرين تهيئ بقوة لإعادة النظر في الأطروحات التي قُدمت لحل تلك القضايا ، أو قد تفتح الباب لبحث قضايا جديدة جذرية. وفي الحالتين ستظل قضية المنهج جوهرية تستمد أهميتها من قدرتها على الإسهام في تقديم حلول ملائمة لمشكلات الثقافة العربية المعاصرة.

الهوامش:

(١) صدر الكتاب في ٨١٢ صفحة، عن كلية الآداب، جامعة القاهرة في سبتمبر ٢٠٠٧.





في الأدب والنقد

ماهر شفيق فريد / عرض: عزة شبل محمد

(١)

ينحو الدكتور ماهر شفيق فريد في هذا الكتاب منحى بانوراميًا موسعًا يعرض من خلاله الواقع الثقافي كما تمثله ورآه. فهو يصرح في تصديره لكتابه باتساع عنوانه، وكونه فضفاضًا بما يكفى لأن يندرج تحته كل ما قرأ وكتب على مدى حياته الزاخرة بالعلم والعطاء.

ولكنه مع هذا الاتساع – وهذا ما نلمحه ونحن نطالع صفحات الكتاب – يحاول دائمًا الانطلاق من هذا التنوع البانورامي والاتساع المعرفي، إلى التماس المعايير والمبادئ المحركة للواقع الثقافي الذي يراه. وهو في سبيل ذلك يصرح أن رؤاه تتماس مع أنساق فكرية مختلفة، في مجالات الفلسفة والتاريخ وعلم النفس والفنون؛ مما لا يمكن فهم الأدب بدونه.

إن هذا العمل الذي بين أيدينا يسير برؤى خبير في واقعنا الثقافي يرصد ما يتوافق ومفاهيم الأدب وحدوده ومعاييره، ويستبعد كل ما دون هذا؛ وكأنما يَفصل بذلك بين الغث والثمين.

إنه يلقى الضوء على ملامح بعينها في واقعنا الثقافي وشخصياته البارزة، وفي نفس الوقت يكشف عن زوايا قد لا تكون معروفة بدرجة كافية من لوحة هذا الأدب متعدد الأوجه.

والأدب كما رآه المؤلف بعين ناقدة نتاج لصراع دائم، صراع مستمر منذ بدأت بواكير عصر النهضة المصرية على يد رفاعة الطهطاوي. إنه الصراع بين الثقافتين الشرقية والغربية. ولعل إدراك الدكتور ماهر شفيق لعناصر الصراع جعله يرصد كل لقاء بينهما، وهو ما بدا بشكل واضح من خلال مباحث الكتاب:

- دراسات من الأدب العربي المعاصر.
- دراسات من آداب أجنبية.
- دراسات في الأدب المقارن بين الشرق والغرب.
- دراسات في فن الترجمة.

والفكرة كما يراها الكاتب تتمثل في وجود نصوص أدبية تتأسس على معايشة حقيقية لرؤية واقعنا الثقافي الاجتماعي ذي الطبيعة الخاصة والذي يحوي فيما يحوي معاناة مبدعيه وتجاربهم القاسية والعميقة، التي تُظهر شدة ارتباطهم وقربهم منه. وبالطبع فهي قضايا يرصدها الدكتور ماهر شفيق متتبعًا إياها في كل ما رأى وسمع من آداب عربية. وهي عنده انعكاسات للبناء الاجتماعي والسياسي للمجتمع المصري، كما يعيشه الأديب بحس مختلف، ونفس تسمو فوق الحيوانية لتلتمس طريق الإنسانية الضائعة في معاناة ومكابدة مستمرة.

يتضح هذا التتبع مع إثارته لموضوع "أدب السجون" في أدبنا العربي. وهذا الأدب ممتد عبر تاريخنا القديم والحديث، فمنذ ظهور أشعار الأسْر والسجون في الأندلس لم يتوقف هذا الرافد عن مد أدبنا العربي بالعديد من التجارب والإبداعات. واستمرارًا لذلك في الحاضر نرى أدباء يسجلون تجربة السجن مثل عبد الرحمن منيف، ونبيل سليمان، وفاضل العزاوي وغيرهم، مع اللجوء للتفاصيل الواقعية المؤلمة مهما كانت قسوتها أو بشاعتها.

ويجرد الدكتور ماهر شفيق هذه الكثرة من أدب السجون برؤية واعية في ستة جوانب:

مناخ القهر العام؛ واستشراء الفساد؛ والتوثيق الدقيق لحياة السجن؛ وإسقاط التاريخ على الحاضر؛ وسيكلوجية التعذيب البدني والمعنوي؛ والفانتازيا الجنسية التي يخلقها حرمان السجين.

ومن الموضوعات الأخرى التي أثارها كاتبنا "أدب المعركة" أو "أدب الثورة". وهذا الأدب يتميز دائما بالتفاؤل والإيمان بالنصر والصدور عن عاطفة صادقة وإحساس وانفعال صادقين؛ مما يكسب العمل الأدبي قوة وخلودًا وصلاحية للتطبيق في كل زمان ومكان. ويقرر د. ماهر شفيق أن العديد من الأنواع الأدبية استجابت لهذا الأدب كالمسرحية والقصة القصيرة والرواية والمقالة، وإن كان يرى أن الشعر – لطبيعته – أسرع الفنون استجابة إلى الحدث التاريخي؛ لما عُرف به الشعراء من حساسية مرهفة تجعلهم قرون استشعار الجنس البشرى. وهو في سبيل ذلك يعرض للعديد من الأمثلة الخاصة بالمقالات والأشعار والقصص القصيرة والروايات والمسرحيات وتقييمه لكل منها، في ضوء المعايير والخصائص التي استخلصها.

ويخصص الدكتور ماهر شفيق الجزء الباقي من هذا المبحث العام للحديث عن أهم أعلام الأدب والنقد (لاحظ أنها ثنائية العنوان). وبالرغم من أنه ذكر الكثير منهم شعراء وكتابًا فإنه اختص الأديب الكبير نجيب محفوظ والناقد الكبير الدكتور عز الدين إسماعيل بالحظ الأوفر من التبجيل. وهو يتتبع عند كليهما معًا المسيرة، ولكنه لا يعرض لنا أحداثًا متلاحقة في حياتهما الثقافية فقط، بل يكشف عن محطات أساسية عند كلٍّ منهما؛ تظهر لنا مع كل منها مرحلة من مراحل الحياة الثقافية.

فأهمّ ما ميز نجيب محفوظ، بما يري المؤلف، أنه لم يعتمد على أمجاده السابقة، ولذلك لم يتوقف عن النمو الفكري وارتياد الآفاق الجديدة. وهذا ما يتضح من خلال تتبع مراحل الإبداع لديه؛ فقد مر بثلاث مراحل: مرحلة الرواية التاريخية، ثم مرحلة الواقعية، وأخيرًا المرحلة الفكرية الفلسفية. هذا بالإضافة إلى ثقافته الواسعة التي ظهرت من خلال تجليات عناصر العلوم البحتة وعلوم التاريخ والنفس والاجتماع في رواياته؛ مما منحها ثقلاً ووزنًا عقليًا رفيعًا. والأدب بتميزه عند نجيب محفوظ لم يعد إنشاء فارغًا ولا براعة لغوية ولا زخرفة

شكلية وإنما هو محاولة جادة لاستكناه معنى الوجود ومساءلة القيم التي نحيا بها، وتسليط أشعة العقل الناقد على قضايا السياسة والاقتصاد والمجتمع والدين والأخلاق.

وفي حديثه عن الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل يقرر أنه اتصل بكل فروع الدراما في كتاباته، بما تتضمنه من صراع وتوتر ومساجلة، في نبرة رجولية حازمة، ولكنها بعيدة عن الدوجماطيقية. وهو دائم المساءلة للمسلمات التقليدية، يؤمن بتعدد أوجه الحقيقة، منفتح أبدًا على الجديد، ويرى أن من لا يتقدم يتأخر. إنه امتلك روح التساؤل الدائم التي لا تقنع بمنجزات السابقين وإنما تتطلع دائمًا إلى اختراق الحدود واستشراف أفق جديد.

ثم يعرض الدكتور ماهر شفيق لأعمال عز الدين إسماعيل النقدية والأدبية. وهو خلال ذلك يعرض آراء النقاد في كتبه، أمثال الدكتور أحمد كمال زكي والدكتور عصام بهي، بالإضافة إلى آرائه هو عنه. ومن كتب عز الدين إسماعيل التي تناولها المؤلف "التفسير النفسي للأدب"، "الأدب وفنونه"، "المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي"، "روح العصر: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة". ومن أعماله الأدبية ديوان "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، وديوان "هوامش في القلب"، والمسرحية الشعرية "محاكمة رجل مجهول". هذا بالإضافة إلى ترجماته الكثيرة والمهمة، مثل ترجمته لكتاب "نظرية الخطاب"، وكتاب "نظرية التلقي" لروبرت هولب.

وكما عرض الدكتور ماهر شفيق للمشهد الأدبي العربي وركز على أعلامه النقاد والروائيين نراه يعرض المشهد الأدبي الغربي. ومن ذلك حديثه عن ازدهار أدب السير والتراجم بوجود أربعة عشر علمًا من أعلام الأدب والفن والعلم يكتبون فيه. كما يتحدث عن الروائي الهندي الراحل "راجا راو" ورحلته الطويلة مع الرواية، والتي تميز فيها بكثافة فكرية وإحاطة ثقافية شاملة بتاريخ الهند السياسي وتكوينها الثقافي والعرقي والاجتماعي والجغرافي البالغ التعقيد. وفي مقالة أخرى يتحدث في أخرى عن بورخيس الروائي الشاعر الأرجنتيني الراحل، وآثاره الفنية ما بين رواية وشعر، ومشاركات أدبية. ويلمح الدكتور ماهر شفيق إلى تأثره بكافكا وهيمنجواي وروبرت لويس. كما أنه تأثر بالفلسفة المثالية لشوبنهور، وبكتاب "ألف ليلة وليلة" وبالتراث العربي، وضمن العديد من أعماله آياتٍ من القرآن الكريم.

(٢)

وفي الجزء الخاص بالأدب المقارن يعرض الدكتور ماهر شفيق برؤيته الناقدة، أمثلة للحوارات الممتدة بين الثقافتين العربية والغربية. ويتحدث في أولى مباحثه المقارنة عن رحلة هنريك إبسن في الثقافة العربية، والتي اتخذت طريقين: فبعض الأعمال أولت اهتمامها الأكبر لأفكاره الفلسفية والنفسية والاجتماعية والسياسية، مثل كتابات العقاد وسلامة موسى ودريني خشبه؛ في حين أعطى البعض الآخر الأولوية لتقنياته المسرحية، في مثل كتابات علي الراعي وهاني مطاوع وهدى حبيشة. ومن ناحية أخرى فإننا نجد ميل بعض الكتاب إلى عقد مقارنات بين إبسن وغيره، مثل مقالة العقاد "من إبسن إلى هيكل" ومقالة محمد غنيمي هلال "جبهة الغيب".

ويناقش الدكتور ماهر شفيق في مبحث آخر قضية تأثر البيئة الثقافية المتلئة بذلك المزيج بين الأدب العربي الكلاسيكي والآداب الغربية في شخصية الشاعر إبراهيم ناجي. والحقيقة

أن حسّ ناجي الثقافي وعبقريته اللغوية التي جعلته يترجم العديد من الآثار الأدبية الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والروسية - بالإضافة إلى تكوينه الرومانتيكي المعاصر لحركة التجديد التي قادها العقاد والمازني وشكري، وجبران ونعيمة - كل هذا جعله مبدعًا مصريًّا عربيًّا إنسانيًّا متميزًا، لا يشبه سواه من الوجوه ولا يختلط بغيره من الأصوات.

وفي حديثه عن توفيق الحكيم يعرض لنا الدكتور ماهر شفيق اهتمام الغرب به وبفكره، الأمر الذي جعل بعض أعماله يترجم إلى ثماني لغات: الفرنسية، الإنجليزية، الروسية، الإيطالية، الإسبانية، الألمانية، الرومانية، العبرية. ويعرض كاتبنا لبعض أعمال الحكيم المترجمة وآراء النقاد الغربيين فيها، على تميزها وتنوعها بين قصة ومسرحية. ويستخلص من هذا العرض البانورامي نتيجة مهمة، هي أن الحكيم من منظور النقد الأنجلو أمريكي كاتب عظيم بالمقياس المحلى، ولكنه لا يمثل شيئًا يذكر على الخريطة العالمية. كما ينبه إلى أن للحكيم جانبًا لم يُنقل بعد إلى الثقافة الغربية - على غزارته - وهو المقالة الفلسفية والاجتماعية والنقاشية والأدبية والفكاهية والإصلاحية.

وعندما ينتقل الدكتور ماهر شفيق للحديث عن الدراسات التي قدمها عن فن الترجمة، فإنه يسلط الضوء على قضية مهمة وهي النهوض بهذا الفن. وقد كان منطلقه في إثارة هذه القضية الحديث عن المترجم ذاته، وعوامل نجاح ترجمته. ويرى أن نجاح المترجم يتوقف على امتلاكه لأمرين: الحس الثقافي الأدبي: فالمترجم مثل الأديب يستطيع بحسه الأدبي أن ينقل الرواية أو المسرحية المترجمة لنا كما أرادها صاحبها، بكل ما تحوى من معان وتقنيات. وهو يعطى مثالاً واضحًا لهذا النموذج بالدكتور محمد عناني الذي قدم العديد من التراجم المهمة مثل ترجمته لمسرحيات "الملك لير"، و"مكبث"، و"هاملت". كذلك على المترجم أن يمتلك حسًّا لغويًّا متجددًا: يدعمه بشكل دائم من خلال مطالعاته وخبراته في التعامل مع القواميس والمعاجم المختلفة ودوائر المعارف. كما يجب أن يمتلك معرفة واضحة بقواعد لغته الأم، وإلا فإنه لن يستطيع التواصل مع جمهور قرائه.

ويتحدث د.ماهر في مقالة أخرى عن حركة الترجمة في مصر منذ عهد رفاعة الطهطاوي في منتصف القرن التاسع عشر وحتى الآن، مرورًا برموز القوة والازدهار في الترجمة: (طه حسين، والعقاد، والمازني، وفريد أبو حديد...). ويقرر أن ستينيات القرن العشرين شهدت ازدهارًا واضحًا لفن الترجمة، أعقبتها في السبعينيات فترة ركود واضحة. وهو في كل هذا يرصد إيجابيات وسلبيات فترة جيل طه حسين وما تلاها إلى يومنا هذا. فمن الإيجابيات اتساع دائرة اهتماماتنا على آداب العالم، فلم نعد قاصرين على آداب أوربا وأمريكا الشمالية فقط، بل امتد اهتمامنا ليشمل كذلك آداب إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. ومنها كذلك أن المشروع القومي للترجمة خلق لنا جيلا جديدًا من المترجمين المتخصصين، استطاعوا تحقيق توازن بين المعارف الإنسانية في مجالات مختلفة، من مثل الدكتور أحمد عتمان والدكتور سليمان العطار والدكتور مجدي المليجي والدكتور محمد مصطفى بدوي. أما السلبيات فهي في رأيه كثيرة: منها أن التقدم الحادث لفن الترجمة كميٌّ بالدرجة الأولى،ولم يواكبه تقدم كيفيٌّ. وذلك راجع لجهل بعض المترجمين بقواعد العربية وأسرار الإنجليزية. وعدم وجود ذلك الحس الأدبي والثقافة الموسوعية لدى جيل اليوم، بسبب تدهور التعليم وتفعيل ثقافة

التلقين والحفظ في المدارس والجامعات. ومما زاد الطين بلة تضخم أعداد الطلاب؛ الأمر الذي جعل تواصلهم مع المحاضر غير كاف بالمرة.

كذلك من السلبيات التي رآها عدم وجود تخطيط بعيد المدى لحاضر الترجمة ومستقبلها حتى نتجنب تكرار ترجمة العمل لأكثر من مرة. ومنها أيضًا عدم وجود تراجم لعلوم مختلفة كالموسيقى والفنون التشكيلية. ومنها كذلك عدم وجود حركة معاكسة واضحة تترجم من خلالها أعمالنا إلى الغرب بلغتهم.

و يرى أن اختيار الأعمال العربية المترجمة للغات الغربية، على قلتها، خضع لمعيارين:

معيار لا أدبي: فالغرب يترجم الأعمال التي تخدم أغراضه وتؤكد أفكاره المسبقة عنا. كما أن ثمة دافعًا سياسيًا محكومًا بأيديولوجية النظم الحاكمة. فضلاً عن اهتمامات دور النشر الخاصة والعلاقات الشخصية التي تؤدى إلى ترجمة أعمال بعينها بغض النظر عن قيمتها الأدبية أو الوظيفية.

وهناك **المعيار الأدبي**: فالأعمال التي تمتلك طابعًا محليًا وسمات إنسانية عامة من أكثر الأعمال التي يهتم بها الغرب. وترجمة روايات نجيب محفوظ شاهد على هذا. وهناك نقطة مهمة تقيِّد هذا المعيار وهي أن الغرب، لا يلتفت لقضايا في المجتمع العربي قد حُسمت لديه بالفعل منذ فترة، مثل قضية الأقليات الجنسية وحقوق المرأة. وبالتالي فلا داعي لإثارتها.

(٣)

امتاز هذا العرض البانورامي للدكتور ماهر شفيق بالتأريخ المنظم والدقيق لكل الأعمال الخاصة بكاتب معين، وكل ما أثير حولها من مقالات نقدية. وحرصًا منه على ضرورة توفر عامل الدقة في التعامل مع النصوص — نراه يلمح إلى التصويبات اللغوية والتاريخية والعلمية بشكل دائم، مما يعكس موضوعيته ودقته في قراءة النصوص المختلفة.

ومن القضايا التي طرحها في شأن دقة الترجمة ضرورة الترجمة من النص الأصلي، وليس عن لغة وسيطة، حتى يتسنى معرفة العمل من خلال لغته. فمن المحقق أننا نفقد الكثير عن العمل حين نقرؤه على بعد نقلتين من لغته الأصلية.

لقد كان لسعة ثقافة كاتبنا ورؤيته الشمولية المنظمة التي ترى كل عمل في حجمه وفي موقعه من الخريطة الثقافية العامة، دور كبير في إلقاء الضوء على ضرورة ترجمة الشرائح الطليعية (لا التقليدية) من أدب المرأة المصرية اليوم، فإننا نريد أن نُسمع العالم الخارجي أصواتًا جديدة تخفق بنبض الحياة.

أضف إلى هذا إثارته قضية شعر العامية المصرية، فقد أصبح اليوم حقيقة أدبية تعلو على كل تجاهل، يصنعها كوكبة من الشعراء دائمي التطور رفيعي الموهبة.

والكتاب بما يعرضه من قضايا خاصة بالأدب والنقد ونقد النقد لا يفتح للقارئ نافذة على الثقافة العربية والغربية فحسب، بل يفتح عدة نوافذ وجسور بين الثقافتين، مرشدًا ومعينًا القارئ في التمييز بين الغث والثمين.



فصول نت



محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

عز الدين إسماعيل على صفحات النت :

العظماء فقط هم الذين يتركون أثرا بعد رحيلهم ، وربما لاينالون حظهم في الحياة على النحو الذي يليق بهم ، ولكن الموت عادة يكون فاتحة للالتفات إليهم .

هكذا تبدو حالة الناقد والأديب والأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل على صفحات الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) ، حيث لم يخصص له موقع يضم أعماله الإبداعية والنقدية ومسيرة حركته الفكرية والتنويرية الحقة ، ولم تدون مقالاته على أهميتها قياسا لما تحمله صفحات النت من غث وثمين لمفكرين حقيقيين وغير حقيقيين ، فقط عند البحث عن روابط تحوى اسمه تطالعنا المقالات والدراسات التي تضمنت عز الدين إسماعيل مرجعا لها أو اقتباسا لمقولة من مقولاته النقدية المهمة ، أو تطالعنا المقالات — وأكثرها صحفية — التي تنعى رحيله عن عالمنا الذي لم يعبأ كثيرا لفقد علم من أعلام الفكر العربي المعاصر ، وتيارا نقديا يشكل اتجاها قائما بمفرده .

وفيما يلي نقدم أشهر المواقع التي اهتمت بذكر معلومات عن الراحل عز الدين إسماعيل ، لعلها تحرك فينا الرغبة نحو الاهتمام به على صفحات النت بوصفها وسيطا من وسائط المعرفة وصناعة المعلوماتية الحاضرة :

- **موقع المجلس الأعلى للثقافة:**

/http://www.scc.gov.eg

ويخصص الموقع صفحة لسيرة عز الدين إسماعيل الشخصية ، تتضمن مؤهلاته ووظائفه والهيئات التي ينتمي إليها وأهم المؤتمرات التي شارك فيها ، وعناوين مؤلفاته :

- قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر.
- الشعر العربى المعاصر.
- الشعر العربى المعاصر فى اليمن.
- الشعر القومي فى السودان.
- المكونات الأولى للثقافة العربية.
- عشرون يوما فى النوبة.
- روح العصر.

- المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى.
- حوليات كلية الآداب بجامعة عين شمس ، ١٩٦١.
- التراث الشعبى العربى فى المعاجم اللغوية : دراسة استطلاعية ، ١٩٧٧.
- حركة المعنى فى شعر المتنبي بين السلب والإيجاب ، ١٩٧٧.
- الشعر قيمة حضارية.

- **موقـع مؤسـسة جـائزة مؤسـسة عبـدالعزيز سـعود البـابطين للإبـداع الشعري:**

http://www.albabtainprize.org/poetDetails.aspx?ptId=419

وتخصص مساحة من موقعها للراحل عز الدين إسماعيل :

- معلومات عنه .
- قصائده .
- إصدارات المؤسسة التي ذكر فيها الشاعر.

مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين (الجزء الثالث).

- **صحيفة ٢٦ سبتمبر الإلكترونية :**

http://www.26sep.net/newsweekarticle.php?lng=arabic&sid=31538

وتنشر له ثلاث قصائد تحت عنوان "اكتمالات الدكتور عز الدين إسماعيل مختارات من ديوانه هوامش في القلب"

- **موقع منتديات القصة العربية :**

http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=9068

ويتضمن خبرا متوسط الحجم عن ديوانه الأخير "هوامش في القلب" الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠٠٧م ، وما يثيره في المتلقي من أسئلة .

أما ما عدا ذلك من مواقع ، فليس هناك اهتمام يذكر به ، اللهم إلا تلك الروابط الصحفية التي اهتمت بتأبينه وفاته، ومنها :

- **موقع جريدة الشرق الأوسط :**

http://www.asharqalawsat.com/details.asp?section=19&issue=10312&article=407316

التي كتب فيها الشاعر جمال القصاص بعنوان : "رحيل عز الدين إسماعيل المثقف الذي أرّق السلطة ، أحد رواد الحداثة النقدية طرد من رحمة الهيئات الرسمية ولم يستسلم" ، حيث حاول استعراض سيرته منذ إصداره لمجلة فصول عام ١٩٨٠م مع صديقه الراحل صلاح عبدالصبور، مرورا بمؤلفاته ودورها الفاعل في الحركة الأدبية العربية ، وانتهاء برحيله مستعرضا سيرته الذاتية .

- **موقع جريدة القبس الكويتية :**

http://www.alqabas.com.kw/Final/NewspaperWebsite

التي كتب فيها الروائي صبحي موسى من القاهرة بعنوان : عز الدين إسماعيل أرسى مشروعا نقديا ظلم بعدم الاهتمام به .

- **موقع جريدة الرياض :**

http://www.alriyadh.com/2007/02/05/article222426.html

التي كتب فيها سباعي محمد من القاهرة بعنوان : معرض الكتاب الدولي ينعى الراحل عز الدين إسماعيل .

- **موقع جريدة الأهالي :**

http://www.al-ahaly.com/articles/05-08-03/1239-opn03.htm

التي كتب فيها أحمد طه ، بعنوان : عز الدين إسماعيل والعقلانية المصرية.

- موقع مفكرة الإسلام :

http://www.islammemo.cc/article1.aspx?id=31354

التي كتب فيها محمد بركة تحت عنوان : وفاة الناقد المصري عز الدين إسماعيل ، ودللت المقالة على كونه أحد أهم النقاد في الوطن العربي والذي واكب ثورة الشعر الحديث منذ بدايتها .

- موقع شبكة الزوراء الإعلامية :

http://www.alzawraa.net/home/index.php

وكتبت تحت عنوان : عز الدين إسماعيل (١٩٢٩-٢٠٠٧) وشرح الشعر الحديث ، مستعرضة مؤلفاته ودوره في حركة الأدب والنقد العربي عبر قرون .

- موقع مجلة أقلام الثقافية :

http://www.aklaam.net/aqlam/show.php?id=4828

وكتبت تحت عنوان : "صفحات من حياة الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل" مستعرضة حياته الفكرية والإبداعية وجهوده النقدية عبر مسيرته .

- موقع جريدة السفير :

http://www.assafir.com

وكتب فيها محمد الحمامصي: عز الدين إسماعيل ..انطفاء صامت لحياة عارمة ، مستتبعا رأي بعض النقاد والكتاب المصريين ، ورصدهم لجهود الراحل الفكرية .

ولايزال السؤال مطروحا ، حول هذه القامة الشامخة التي تواصلت عبر سنوات مع معطيات النقد العربي والغربي ، وأرست لكثير من المفاهيم النقدية ، وأرخت لحركة الأدب العربي والفكر النقدي، وجاهدت من أجل إعلاء الصوت العربي ، ألا يليق بهذه القامة أن تحتل مكانتها على صفحات الشبكة الإلكترونية تسجيلا وتأصيلا ودراسة ، من أجل الإسهام في صياغة المشروع الثقافي العربي المعلوماتي ؟

شخصية العدد

نبيلة إبراهيم



نبيلة إبراهيم والنقد العربي المعاصر

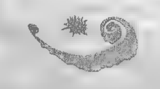
سامي سليمان أحمد

نبيلة إبراهيم ودراسة الأدب الشعبي

خالد أبو الليل

كتابات نبيلة إبراهيم ببليوجرافيا وملاحظات

سامي سليمان أحمد





نبيلة إبراهيم

والنقد العربى المعاصر



سامي سليمان أحمد

(١)

من الظواهر اللافتة في حركة النقد العربي المعاصر ذلك الدور المتميز الذي أدته مجموعة من الناقدات منذ بداية ثمانينيات القرن العشرين في التعريف بعديد من الاتجاهات النقدية الحداثية كالبنيوية والسميوطيقا ونظريات التأويل والتلقي وغيرها، والإفادة من معطيات هذه الاتجاهات في دراسة بعض قضايا الأدب العربي، وترجمة بعض النصوص الأساسية التي تقدم نظريات هذه الاتجاهات ومناهجها التطبيقية. ومن هؤلاء الناقدات سيزا قاسم وفريال غزول وخالدة سعيد ويمنى العيد وهدى وصفي وسامية أسعد وأمينة رشيد، وأما نبيلة إبراهيم فقد كانت من طليعة هذه الكوكبة النقدية النسائية التي برزت على ساحة النقد العربي المعاصر، فرغم أنها تنتمي إلى الجيل السابق لجيل الناقدات المشار إليهن، إذ بدأت تنشر دراساتها في الأدب الشعبي منذ بداية النصف الثاني من الستينيات، فإنها قد سبقت الناقدات المشار إليهن إلى رفد حركة العربي بعدد جديد ينطوي على نموذج من نماذج المعاصرة وذلك حين قدمت واحدا من اتجاهات النقد المعاصر وهو اتجاه الشكلية الروسية لاسيما إنجازات "فلاديمير بروب"، وذلك في كتابها "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" والصادر في عام ١٩٧٤، وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد قدمت قبل هذا الكتاب مجموعة من الدراسات التي حللت فيها نصوص الأدب الشعبي وأنواعه أو أشكاله المختلفة، فإن من الواضح أن ثمة توجها متبلورا فيها، ولاسيما في كتابها "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"(١٩٦٦) إلى التعامل مع قضية أو قضايا الشكل في الأنواع الأدبية الشعبية، دون أن يعني ذلك التوجه تجاهلها السياقات الاجتماعية التي تشكلت فيها تلك الأنواع؛ إذ كانت ترى، دائما، أن دراسة أشكال الأنواع الشعبية في سياقاتها الاجتماعية مقوم أساسي من مقومات الكشف عن الوظائف المتعددة والمتغيرة والمتحولة التي تقوم بها تلك الأنواع في الأطر الاجتماعية التي تتولد فيها.

ولعل تبلور هذا التوجه في كتاباتها السابقة على "قصصنا الشعبي" هو الذي يفسر لدارس كتاباتها ظاهرتين بارزتين فيها، وهما:

– تعويل نبيلة إبراهيم في كتاباتها، منذ منتصف السبعينيات، على بلورة منظورات أو منظورات خاصة بها تقوم على الإفادة الجوهرية من منجزات شكلية بروب ومن اجتهادات أو أطروحات مجموعة من البنيويين، لاسيما رومان ياكبسون وجريماس، تبتغي الكشف عن طرائق صياغة اللغة في نصوص الأنواع الأدبية، شعبية كانت أم رسمية، واكتشاف السمات المتعددة التي تميز تلك النصوص بوصفها مجالي متعينة كاشفة عن أدوار اللغة في إضفاء ظواهر الخصوصية التشكيلية على تحققات الأنواع الأدبية المختلفة.

– عدم اقتصار نبيلة إبراهيم، من المنطلق المنهجي الذي ارتضته أو سعت إلى صياغته، على نصوص الأنواع الشعبية وحدها بل وازنت بين العناية بتحليلها والاهتمام بكثير من نصوص الأنواع الأدبية الحديثة ونصوص التراث العربي القديم والقروسطي، فتجلت اجتهاداتها النقدية في هذه الميادين الثلاثة. ولعل للمتصل بمجمل كتاباتها أن يسجل أن نبيلة إبراهيم قد منحت الأشكال القصصية العناية الأكبر في اهتماماتها النقدية، على حين قلّ اهتمامها بدراسة الشعر والأشكال الشعرية، فما يجمع بين تطبيقاتها النقدية على النصوص الشعبية ونصوص الأدب القديم والأدب الوسيط والأدب الحديث هو انتماؤها، في معظمها أو في غالبيتها العظمى، إلى الأنواع والأشكال القصصية أو السردية.

إن هاتين الظاهرتين هما اللتان تفسران، فيما نرى، أصالة إسهام نبيلة إبراهيم في حركة النقد العربي المعاصر؛ إذ تتكشف هذه الإضافة من زاويتين، هما: الإسهام "المتميز" في الجهد النسوي في تقديم عدد من اتجاهات النقد المعاصر أو الحداثي، وكسر انغلاق حدود التطبيقات النقدية على مجال بعينه؛ فلم تقتصر على نصوص الأنواع والأشكال الأدبية الشعبية، بل وازتها بتقديم تطبيقات كثيرة على نصوص قصصية وروائية من الأدب العربي الحديث والمعاصر؛ كروايتي "حضرة المحترم" و"ليالي ألف ليلة وليلة" لنجيب محفوظ، وكتابات يحي الطاهر عبد الله في القصة القصيرة، و"الأيام" و"أحلام شهر زاد" و"القصر المسحور" لطه حسين، و"الزمن الآخر" إدوار الخراط، و"القرين...ولا أحد" لسليمان فياض، و"أنا الملك جئت" بهاء طاهر، وغيرها من الأعمال.

إن إسهامها في حركة النقد العربي المعاصر يتجلى، بصفة خاصة، في كتبها التالية: "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية"(٩٧٣) و "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"(١٩٨٠) و"فن القص في النظرية والتطبيق"(١٩٩٠)، بالإضافة إلى عدد من المقالات.

ومن الوجهة النظرية تتأسس كتاباتها النقدية على ثلاثة محاور، وهي: مكونات مستمدة من الشكلية ومكونات مستمدة من البنيوية وضروب من التفسير اعتمادا على السياق الاجتماعي والسياق الحضاري الذي تشكلت في إطاره النصوص والأشكال والأنواع المدروسة. ويوازي هذه المحاور، في مجمل كتاباتها النقدية، تقديم عدد كبير من التطبيقات النقدية التي تشمل، كما لاحظنا، نصوصا وظواهر من الأدب العربي القديم والوسيط والحديث رسميا كان أم شعبيا.

(٢)

إن إسهاما من أبرز الإسهامات التي قدمتها نبيلة إبراهيم إلى حركة النقد العربي المعاصر تمثل في سبقها إلى تقديم أفكار فلاديمير بروب (١٨٩٥–١٩٧٠)، ولعلها كانت أول من عرّف بأفكاره وسعت إلى الإفادة منها قبل أن تُعرف أفكار بروب في ساحة النقد العربي الحديث والمعاصر؛ فإذا كان بروب قد قدم كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية" في عام ١٩٢٩فإن أفكاره لم تُعرف في العالم الغربي إلا بعد ترجمة كتابه إلى الإنجليزية قرب نهاية الخمسينيات، وظلت أفكاره مجهولة في ميدان دراسة القص الشعبي في العالم العربي حتى قامت نبيلة إبراهيم بعرضها والإفادة منها في كتابها "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" الذي صدر في عام ١٩٧٣، على حين صدرت لكتاب بروب بعد ذلك بثلاث عشرة عاما الترجمة العربية الأولى التي أنجزها إبراهيم الخطيب وأصدرها بالمغرب تحت عنوان "مورفولوجية الخرافة" في عام ١٩٨٦[١]،ثم صدرت ترجمته العربية الثانية في عام ١٩٨٨[٢].

ويستطيع المتصل بكتاباتها النقدية أن يميز بين مرحلة مختلفتين من تقديمها لأفكار بروب وهي مرحلة بداية السبعينيات ثم مرحلة بداية الثمانينيات وما تلاها في نشاطها النقدي؛ ففي المرحلة الأولى رادت نبيلة إبراهيم الطريق بتقديم أفكار بروب بوصفها نموذجا من نماذج التحليل البنائي لنصوص القص الشعبي، وذلك في كتابها "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية". وقد عوّلت فيه على عرض أفكار بروب ومحاولة التعديل فيها بإضافة عناصر التفسير النفسي والاجتماعي إلى التحليل الشكلي الذي أسس بروب واحدا من أكثر نماذجه سريانا في دراسة القص الشعبي، ولاسيما نمط الحكاية الخرافية أو "الحدوتة". ولقد تأسس نموذج بروب في التحليل على منطلقين أساسيين يتصل أولهما بفهم أو بتعريف التحليل المورفولوجي (بأنه وصفٌ للحكايات وفقا لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع)[٣]، على حين أن ثانيهما تحديده لتعريف الوحدة الوظيفية على أنها (فعل من أفعال شخوص الحكاية، بصرف النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية لأخرى)[٤].

وفي ضوء هذين المنطلقين تعامل بروب مع الحكايات الخرافية على بناءات أو أبنية تتشكل من عدد من الوحدات الوظيفية التي تلجأ الأنماط المختلفة من هذه الحكايات إلى التعويل عليها ورصفها في نظام أو نسق معين، وتتسم هذه الوحدات بتواترها في هذه الأنماط رغم تغير الشخوص وتغير الوسائل التي تعتمد عليها الشخوص في تحقيق أهدافها، مما يعني أن هذه الوحدات تعد العناصر الثابتة في بني الحكايات الخرافية.

ورغم أن نبيلة إبراهيم قد استندت إلى منطلقات بروب وتصوراته النظرية فإنها تعاملت معه على نموذج مطروح للمناقشة والتجريب اللذين يفضيان إلى تعديله أو الإضافة إليه، ولهذا رأت أنه يتيح للدارس وصف النظام الشكلي للقصص الشعبي عن طريق تحليل البناء التركيبي، ولكنه لا يستطيع أن يفسر ظواهر الثبات والتغير التي تخضع لها الوحدات القصصية سواء في إطار مجموعة من الأشكال التي تنتمي إلى نمط واحد كنمط الحكاية الخرافية أو في إطار تحول هذه الوحدات من نمط إلى نمط آخر على نحو ما يتجلى في الانتقال، في ثقافات المجتمعات المختلفة، من نمط الحكاية الخرافية التي تُعوّل على الخيال

والخرافة إلى نمط الحكاية الشعبية التي تقوم على ضروب مختلفة من الفهم السببي للسلوك البشري أو لسلوك شخوص الحكاية وتصرفاتها. ولذا رأت أن التحليل المورفولوجي الذي قدمه بروب لا يعد (سوى بداية مرحلة الدراسة العميقة) التي تتحقق حين يتم استكمال التحليل الشكلي لأبنية الحكايات الخرافية والشعبية بتحليل المحتوي الذي تتضمنه تلك الحكايات أو الأنماط وذلك ما يتحقق عن طريق "التفسير" الذي يهدف إلى الكشف عن المضامين النفسية والاجتماعية التي تحملها تلك الأنماط، ويتطلب ذلك "التفسير" إما الإفادة من بعض تصورات "يونج" عن اللاشعور الجمعي والأنماط الأصلية التي يختزنها فيما

يعد نوعا من "التفسير النفسي"، أو ربط الحكايات بالسياق الاجتماعي الذي تشكلت في إطاره بهدف اكتشاف المهام المختلفة التي تقوم بها أنماط الحكايات الشعبية [*].

وفي بداية عقد الثمانينيات بلورت نبيلة إبراهيم المرحلة التالية من تقديمها نموذج بروب، وتمت تلك البلورة في سياق كان النقد العربي المعاصر قد أخذ يؤسس فيه لطور جديد من أطوار علاقته بالنقد الأوربي الحديث والمعاصر؛ إذ شهد – ربما للمرة الأولى في القرن العشرين – انفتاحا واسعا، وفي لحظات متزامنة، على عديد من اتجاهات النقد الأوربي الحديث والمعاصر معا؛ فكان أن تعاصرت على ساحته اتجاهات تسلتهم البنيوية والبنيوية التوليدية والسميوطيقا والأسلوبية ونظريات التلقي وغيرها، مما كان يعني، فيما نرى، أن اختيار الناقد العربي المعاصر واحدا من هذه الاتجاهات يعد علامة على سعيه إلى تحقيق المعاصرة التي تعني، فيما تعني من دلالات، الطموح إلى تقديم الأفكار والرؤى النقدية الجديدة والقادرة على درس ظواهر الأدب العربي، على إطلاقه، درسا جديدا يكشف ما تنطوي عليه الموضوعات والظواهر والقضايا المدروسة من جوانب جديدة أو متجددة لم تستطع الاتجاهات النقدية السابقة والمستقرة في ساحة النقد العربي، بوصفه نشاطا ثقافيا، اكتشافها في تلك الظواهر والموضوعات والقضايا. وذلك ما يكشف عن اختيار الناقد اتجاها بعينه من الاتجاهات النقدية علامة دالة على طرحه ذلك الاتجاه بوصفه تنظيرا من ناحية، وممارسة من ناحية أخرى، قادرين على الوفاء بتقديم أو بالإسهام في تقديم إجابات على عديد من قضايا النشاط النقدي من منظور ذلك الناقد.

وفي هذا الإطار يستطيع دارس النقد العربي المعاصر أن يتفهم دلالة تلك العلاقة الجديدة التي سعت نبيلة إبراهيم إلى تأسيسها مع أفكار بروب، وذلك على النحو الذي يتجلى في كتابها "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" والصادر في عام ١٩٨٠. ففيه قدمت ما يشبه أن يكون غربلة لأفكار بروب ترتكز فيها على خبرتها الطويلة بتلك الأفكار وبنصوص الأنواع القصصية الشعبية والرسمية، مما مكنها من تقديم صياغتها الخاصة لمنظور بنائي في دراسة النص القصصي، شعبيا كان أم رسميا، صياغة ترتكن، من ناحية، إلى تمثل نموذج بروب في سياق مجموعة الاتجاهات النقدية المعاصرة والمعنية بدراسة القص، وتتأسس، من ناحية ثانية، على محاولة هدم حواجز الفصل بين درس نصوص القص الشعبي ونصوص القص الرسمي.

ولعل تبلور مناخ تقديم عديد من الاتجاهات النقدية الغربية الحديثة والمعاصرة، في ساحة النقد العربي المعاصر، في آن واحد جعل من محاولة نبيلة إبراهيم إلى إعادة صياغة أفكار

بروب تُعنى أكثر ما تُعنى ببيان المرتكزات النقدية الشكلية والبنيوية، وهي مرتكزات توجزها ثلاثة أسس شاملة، أولها أن اللغة بتشكيلاتها المختلفة على مستويات الأصوات والتراكيب والجمل والفقرات في الأعمال الأدبية هي العنصر الأساسي الذي يميز تلك الأعمال. وثانيها أن الأعمال الأدبية بما تقوم عليه من تشكيلات لغوية إنما تحمل محتويات أو رسائل تجسد بذاتها مواقف اجتماعية وحضارية وإنسانية كاشفة عن رؤى المبدعين، أفرادا كانوا أم جماعات، من مجتمعاتهم. وثالثها ضرورة تأسيس تحليل للأعمال الأدبية على وسائل موضوعية فعالة (تكون بمثابة منهج قد يعين أكثر من غيره على الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع)[٦].

وبمكنة دارس النقد المعاصر أن يلمح ما تنطقه تلك الأسس الثلاثة من مطامح عبرت عنها كتابات النقد البنيوي من سعي إلى بلورة مناهج الدرس النقدي على مداخل ومعايير مستمدة من ألصق العلوم الإنسانية بعلوم الأدب والنقد وهي العلوم اللغوية الحديثة، لاسيما تلك العلوم التي انطلقت من أفكار "فرينادند دي سوسير" (١٨٥٧- ١٩١٣) حول العلاقة بين الدال والمدلول، وتأكيد دور الوصف وأهميته في الدرس اللغوي بما يؤدي إلى تخليص ذلك الدرس من الانطباعية، وأهمية الدراسة التزامنية والدراسة التعاقبية للغة في الكشف عما تتعرض له مستوياتها المختلفة، سواء في الممارسة الفردية أو في الممارسة الاجتماعية، من تغيرات دائبة تكشف عن حيويتها في سياقات استخدامها.

وتتصل بتلك الأسس مجموعة من التصورات التي تقدم عددا من الأفكار الأساسية التي تكشف عن طبيعة أو خصائص لغة العمل الأدبي عامة، والقصصي خاصة، وعن كيفية دراسته دراسة موضوعية، كما تحدد المنهج الملائم للكشف عن تلك الخصائص وتبين طرائق الدرس الموضوعي العلمي "المنضبط".

إن للغة العمل،أو التعبير الأدبي بعبارة نبيلة إبراهيم، عددا من الوظائف، ومنطلق تحديد هذه الوظائف مقولة تؤكد أن خصوصية الأدب، بوصفه نشاطا ثقافيا واجتماعيا، إنما تتأسس على خصوصية أداته بما يفرق بينه وبين الأنشطة الأخرى التي تقوم بوظائف شبيهة أو متداخلة مع وظائفه، ولما كانت الأداة هي مناط ذلك التمييز فإنها أيضا هي مناط التمييز بين الأنواع الأدبية المختلفة؛ أي أن نبيلة إبراهيم جعلت من التشكيل اللغوي مدخلا للكشف عن خصوصية النوع الأدبي بما يعني أن تأسيس التصور النقدي البنيوي عن طبيعة النوع الأدبي يتطلب اكتشاف الطرائق التي تعمل بها اللغة في إطار النصوص الممثّلة لذلك النوع؛ ففي ذلك الاكتشاف يتحقق مطمح بيان تجليات "أدبية الأدب" التي تدلل على أن تلك "الأدبية" إنما هي مجموعة من الخصائص المحايثة للكتابة "الأدبية". وفي إطار من ذلك المطمح العام ينبغي للناقد البنيوي العناية باكتشاف السمات المميزة لتشكيل اللغة، في مستوياتها المختلفة، في إطار كل نوع أدبي على حدة. ورغمْ أن معظم كتابات نبيلة إبراهيم النقدية تركز على تحليل نصوص الأنواع القصصية فإنها جعلت من تمييز لغة القص عن لغة الشعر مدخلا أول لبيان خصائص لغة القص، وعلى ذلك جعلت من جِلاء سمات لغة الشعر متكأ أساسيا ربطته بمقولة إنه (ليست مهمة الشاعر الإبقاء على خلفية حية نابضة لما يجري في الحياة الواقعية من أحداث وتفاعلات الشخوص معها وإبراز العلاقة فيما بينهم بين الشد

والجذب كما يحدث في القصة أو كما ينبغي أن يحدث فيها، وإنما مهمة لغة الشعر أن تحافظ على إطاره الموسيقي الذي لابد أن يكون ترديدا لإيقاع الشاعر النفسي، ثم الاحتفاظ برؤية الشاعر وحسه العاطفي في الصدارة. ولا يمكن أن يحدث هذا من خلال الوظيفة المباشرة للغة، بل إن هذا لا يتأتى إلا من خلال استخدام كل إمكانيات جماليات اللغة من القدرة على التصوير إلى القدرة على صنع الرمز ثم استلهام الألفاظ المشحونة بالدلالات والتأجج الشعوري، ثم أخيرا بل لنقل أولا القدرة على الجمع بين كل هذا في تصوير شعري موحد)[٧].

ويتصل بتلك المقولة عدد من التصورات "الجديدة" الكاشفة عن هوية "لغة التعبير الأدبي" من حيث إن (وظيفة لغة التعبير الأدبي ليست فكرية بمعنى أنها لا تنقل إليَّ فكرة ما، كما أنها ليست إخبارية بمعنى أنها لا تنقل إليَّ معلومة أجهلها، ولكنها في الواقع تركيبة معينة واختيار معين يكشف عن النظام الدقيق المعقد الذي يربط بين العناصر اللغوية بعضها ببعض من ناحية، ثم بينها وبين عالم التجربة غير اللغوي من ناحية أخرى)[٨].

إن نفي المباشرة والنفعية عن مهام لغة الأب يعني أن فكرة "النظام" التي تكمن خلف كل تفكير بنيوي يتعامل مع الكتابة الأدبية، على اختلاف أشكالها، هي الموجِّه للبحث عن الآليات التي تؤدي إلى تشكل ذلك "النظام" في الممارسة النوعية، وتتبلور تلك الآليات في "القدرة التشكيلية" أو "التشكيل" الذي ترى نبيلة إبراهيم أنه يتحقق (من خلال التصوير وهو ما نسميه بلاغيا الاستعارة والتشبيه والتمثيل وهذه هي الوظيفة الأساسية للغة الشعر. وقد يعني التشكيل التكوينَ المتكامل المبني على أساس المعرفة الشاملة، وفي هذا يكون العمل الأدبي وحدة واحدة من التشكيل، وهذه هي لغة العمل القصصي)[٩].

إن الإلحاح على فكرة "النظام" لا تعني، عند نبيلة إبراهيم، الوقوع في أسر شكلية غالية أو جامدة تقطع اللغة عن السياق الأساسي الذي تتشكل فيه، وذلك قبل أن تصبح أداة للأعمال القصصية، وهو الحياة الاجتماعية والإنسانية التي تكسب اللغة زخما من الدلالات والإيحاءات الاجتماعية والثقافية والإنسانية، والتي تظل، تلك الدلالات، ذات حضور نشط في التشكيلات الجمالية للغة الأعمال القصصية، وذلك ما يفضي بها إلى تأكيد أن (لغة القصة، إذا ما استُخدمت بكفاءة بالغة، تجعل الماضي واقعا معاشا، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات. كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن. ولهذا كله فقد قيل بصدد أهمية اللغة في العمل القصصي إن الكلمة أو مجموعة الكلمات في القصة المكتوبة قد تساوي لقطات عديدة إذا ما تحولت إلى عمل سينمائي)[١٠].

أسست نبيلة إبراهيم على تلك التصورات المحدِّدة لطبيعة لغة الأدب من منظور يستلهم عددا من مقومات التفكير البنيوي تصورا لطريقة دراسة العمل القصصي عبر دراسة لغته بوصفها العنصر الأساسي الذي يقوم بتشكيله، وينهض ذلك التصور "العام" على مقومات الموضوعية والوصفية والإقرار ب"الوحدة البنائية المتكاملة للعمل" الأدبي وتأكيد ضرورة الابتداء من النص في ذاته، وليس من الافتراضات المسبقة أو الرؤى الذاتية، لاكتشاف نظامه ثم الانتقال إلى خارجه لتفسير نظامه، أو طرائق تشكيله لغويا، بالسياقات التي أنتج في إطارها؛ فالدرس الوصفي للغة العمل الأدبي في إطاره الكلي سيكشف عن أن (الكلمة أو

الكلمات التي تستخدم في بداية العمل تبدو منسجمة مع غيرها التي ترد في أماكن أخرى متفرقة في سياق الحركة والتعبير. فإذا استطاع الناقد أن يضع يده على مجموعة الألفاظ التي تكشف عن الاختيار المتعمد على المستوى اللفظي ثم على المستوى المعنوي والدلالي، فإننا نكون بصدد دراسة موضوعية تهدف إلى إبراز قيمة العمل ومغزاه من صميم العمل نفسه)[11]. كما أن التعامل مع اللغة بوصفها نظاما (أدي إلى فهم العمل الأدبي بوصفه نظاما متكاملا.والبحث في الكلمة بوصفها إشارة إلى معنى أدى إلى البحث في دلالتها، بل إلى البحث في العمل الأبي كله بوصفه إشارة أو لنقل رسالة ذات مضمون محدد. كما أن البحث في طبيعة اللغة بوصفها زمانية أو تاريخية ووصفية، أدى إلى دراسة العمل الأدبي على مستويين، مستوى زمني يتابع فيه القارئ العملَ بوصفه تسلسلا زمنيا، أي في اتجاه أفقي، ثم بوصفه عملا لغويا يحتاج إلى التوقف عند الألفاظ ودلالتها، وعلاقة بعضها ببعض منطقيا وتعارضيا وتكامليا من أجل الوصول إلى المعنى الذي يلحُّ العمل على إبرازه في كل جزئية من جزئياته، وهو ما نسميه بالمستوى الرأسي)[12]. وعلى ذلك (أصبح النقد التطبيقي للأنماط القصصية اليوم يتركز حول لغة التأليف القصصي ابتداء من الكلمة بوصفها إشارة والعبارة بوصفها تركيبا، والعمل كله بوصفه بناء يكشف في النهاية عن حقيقة خفية يعيشها الناس ولكن لا يصل إدراكهم إليها)[13].

كان تحديد تلك التصورات الأساسية وبلورة عديد من عناصرها المحورية مدخل نبيلة إبراهيم الجوهري لإعادة طرح أفكار بروب حول التحليل البنائي للنصوص القصصية، وكان ذلك الطرح متجددا يستند إلى خبرة عميقة بالنصوص القصصية الشعبية والرسمية، ولذلك أخذ ذلك الطرح سمة التقديم لأفكار بروب على أنها منهج من المناهج النقدية التي تأثرت بالدراسات اللغوية، وذلك ما يعني أن هذا المنهج قد تمَّ تجريبه على كثير من الموضوعات والظواهر وأنه أثبت كفاءة في الكشف عن جوانب جديدة فيها فأصبح قابلا للاستخدام على نطاق واسع وفي إطار موضوعات ومناطق بحثية جديدة، كما يعني، في الوقت ذاته، أنه قابل لعمليات من التعديل والتحوير نتيجة الجدل المتولد عن تجريبه على تلك الموضوعات والمجالات الجديدة وعلى إنتاجات ثقافة مغايرة للثقافة التي تبلور ذلك المنهج في إطارها.

وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد ميزت بين المنهج الواقعي والمنهج البنائي وعرضت، بإيجاز، لعديد من الاجتهادات التي قدمها ممثلو هذين المنهجين فإن من اللافت للانتباه أنها مالت إلى اعتبار أفكار "جان موكاروفسكي" (١٨٩١ – ١٩٧٥) تمثيلا للمنهج الواقعي، على حين أنها جعلت من تصورات بروب المعدَّلة تمثيلا للمنهج البنائي، وبذلك اكتسب تصوراته قدرة أو قابلية للتعميم حتى تصبح بديلا عن مختلف الاجتهادات التي قدمها البنيويون في دراسة القَص. وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد استفاضت في عملها التالي "فن القص في النظرية والتطبيق" (١٩٩٠) في عرض مختلف إنجازات البنيويين في دراسة القص[14] فلعل ذلك ما يشير إلى أن بلورتها تصورا خاصا بمنهجية بروب ظل معبرا عن توجه سائد على دراساتها النقدية التطبيقية في مجالي القص الشعبي والرسمي طوال عقد من الزمان (١٩٧٣ – ١٩٨٠).

إن المنهجين الواقعي والبنائي ينطلقان،فيما ترى نبيلة إبراهيم، من أساس مشترك يتمثل في دراسة العمل القصصي بوصفه بناء؛ أي أنهما يهدفان،فيما ترى،(إلى دراسة كل عنصر فيه في إطار البناء الكامل الذي يحمل المغزى كله للعمل)، فإن اختلافهما يعود إلى أن المنهج الواقعي يجعل من العلاقة الجوهرية بين القصة والواقع منطلقا محوريا له يجاور المنطلق السابق،على حين أن المنهج البنائي يؤكد ضرورة التعامل مع العمل الفني "في حد ذاته بوصفه تأليفا". ولذلك جعلت من جلاء موقف أصحاب المنهج الواقعي من مسألة العلاقة بين الفن والمجتمع وتأكيدهم الصلة بين العمل القصصي والحياة أساسا للوقوف على تفسير لموقفهم من تحليل العمل القصصي مما تبلور في مقولة مؤداها إمكانية (اختزال وظيفة العمل الأدبي في ست وحدات على النحو التالي:

(١) مرسل يعيش في (٢) مجال اجتماعي يبعث (٣) رسالة إلى (٤) مرسل إليه، تمثل (٥) صلة بينهما، وهذه الرسالة(٦) لها نظام ينبغي أن يُفهم شكلا ومضمونا على حقيقته)[١٥].

وعلى ذلك تتمثل مهمة الناقد (في مدى قدرته على تفتيت العمل إلى وحداته الأساسية التي لا يمكن استخلاصها إلا من خلال اللغة، وذلك بقصد الكشف عن وظيفة كل وحدة من الوحدات في خدمة المعنى الجوهري الذي يبدو في النهاية كلًا متماسكا تنمو بداخله الأحداث وتتمركز حول الرؤية الإنسانية المكثفة في هذا العمل)[١٦].

وتُميِّز نبيلة إبراهيم المنهج البنائي بكون أصحابه يسعون إلى استخلاص الوحدات الوظيفية من الأعمال الأدبية ذاتها بهدف الوصول إلى تحديد مجموعة من الوحدات الوظيفية الأساسية التي يمكن استخدامها في تحليل الأعمال الأدبية بصرف النظر عن قِدمها أو حداثتها. وإذا كانت قد توقفت عند منهج ليفي شتراوس الذي قام على درس فكرة الثنائية وتجلياتها في النصوص والظواهر المختلفة والأساطير وأشارت إلى اجتهادات غيره من البنائيين الذين سعوا إلى استخلاص الوحدات الأساسية في بناء العمل القصصي بهدف تحقيق المطمح الأول والجوهري للدرس البنيوي وهو الوصول إلى تحديد نُظم بناء الظواهر المدروسة[١٧] فإنها جعلت من محاولة بيان الوحدات الأساسية في أي عمل قصصي هدفا محوريا حققته عبر تقديم واحدة من الحكايات الخرافية وتحليلها[١٨] لتصل إلى مقولة مؤداها أن (العناصر الأربعة الأساسية، أو لنقُل الوحدات الوظيفية الأساسية، وهي الخروج، والعقد، والاختيار بأشكاله المختلفة، ثم الانفصال عن المجتمع والاتصال به، تعد العناصر الأساسية التي لا غنى عنها لأي عمل قصصي، سواء كان على المستوى الجمعي أم على مستوى التأليف الفردي)[١٩]. إن تأمل هذه المقولة في ضوء أفكار بروب التي طرحها في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"[٢٠] وفي ضوء ما قدمته نبيلة إبراهيم من قبل من عرض وتطبيق وتعديل لأفكار بروب يكشف عن أنها قد قامت بتعديل منهجيته في ضوء خبراتها وتجاربها في الدرس والمعاينة والتحليل والسعي إلى الكشف عن جوانب خصوصية أبنية الحكايات الخرافية والشعبية، فاستطاعت أن تركز على عدد قليل من الوحدات الوظيفية الأساسية التي تتجلى في كثير من الأشكال القصصية القديمة والحديثة، وأن تجعل من تجلى الوخدات الأخرى، التي تتبدى في الأشكال والنصوص القصصية المختلفة، دالا كاشفا عن مرونة المنهج الذي يجعل من

استخلاص الوحدات الأساسية وسيلة لتجريد العناصر الأساسية في أبنية النصوص والأشكال القصصية، على حين أنه يجعل من ملاحظة الوحدات المتغيرة وسيلة للكشف عن مرونة الأشكال القصصية وحيويتها في السياقات الاجتماعية والثقافية والحضارية المختلفة. ولذلك حولّت تجلي هذه الوحدات إلى "قانون عام" يصدق على كل أنماط القص الشعبي والفردي؛إذ إننا، فيما ترى،(لا نجد عملا قصصيا يخلو من هذه الوحدات جميعا، مع فارق أساسي، وهو أن البطل في هذا النمط الشعبي بصفة خاصة، يحقق النجاح في هذه الأفعال جميعا،وإن تأخرت عملية إتمام النجاح بعض الشيء. على حين أن القصص على المستوى الفردي لابد أن يُعقّد الموقف ويحكي عن حيرة البطل وتردده في حسمه إزاء المشكلات الواقعية المعقدة كل التعقيد. ولهذا فإن مغامرة البطل كثيرا ما تنتهي بالفشل،أو قد تنتهي بوضع محيّر يتأمله القارئ في عمق، ويعاود السؤال فيما إذا كان البطل قد نجح ام فشل. وسواء كانت النتيجة هذه أم تلك، فإنها، على كل حال، تستدعي تفكير الإنسان إلى ضرورة إعادة النظام إلى الحياة، والخروج من دائرة المتناقضات التي قد تُغرق الإنسان في دوامتها)[٢١].

وفي ضوء هذا التصور قدمت تحليلا مفصلا لرواية "حضرة المحترم" لنجيب محفوظ سعت فيه إلى دراسة الوحدات الوظيفية التي تأسس عليها بناء الرواية، وفتّتت العناصر المتعددة التي أسهمت في تكوين كل وحدة منها، وكشفت عن خصوصية النظام الذي اصطنعته الرواية في صياغة علاقات الوحدات بما يحقق خصوصية نظام الرواية موضع الدراسة، وجعلت من تحليل الرسالة التي يجسدها نظام الرواية، بوحداته وعناصره المختلفة، الخطوة الأخيرة التي تكشف عن تكامل العمل أو هذه الرواية بنظام البناء وهوية المحتوى[٢٢].

(٣)

استنادا إلى مجموعة من الأطروحات الشكلية والبنيوية قدمت نبيلة إبراهيم عددا من الدراسات التطبيقية التي راوحت فيها بين تحليل نصوص تنتمي إلى الأدب العربي القديم والوسيط والحديث والمعاصر من ناحية،ودرس ظواهر تنتمي إلى تلك الأطر الزمنية من ناحية أخرى، من منظور لا يفرق بين نصوص الأدب الرسمي ونصوص الأدب الشعبي من حيث إمكانية خضوعهما لمجموعة من طرائق التحليل الموحدة أو المتشابهة سعيا إلى الكشف عن الظواهر المميزة لطرائق وآليات البناء السردي فيها. ويرتبط بذلك المنظور "الداخلي" مقوم منهجي يتأسس على تحليل العلاقات بين القص والحياة أو الحضارة أو المجتمع، وهي جميعا مصطلحات متكررة في كتابات نبيلة إبراهيم،مما يشير إلى أن ذلك المنظور يبتغي رؤية ظواهر البناء السردي في ضوء السياقات الشاملة التي تتشكل في إطارها؛ مما يتيح الكشف عن الوظائف المتعددة والمتحولة التي تقوم بها النصوص السردية، وبما يؤدي،على مستوى بلورة المنظور،إلى نفي إمكانية انغلاقه على ذاته أو على نمط من التحليل المحايث الذي تتوقف حدوده عند تحليل العناصر الداخلية المكونة لبنية النص أو الظاهرة. وذلك ما يؤكد أن ثمة نوعا من التكامل في مقومات المنظور الذي بلورته نبيلة إبراهيم وحرصت على أن يكون هو النموذج المتواتر في دراساتها.

ويمكن لقارئ كتابات نبيلة إبراهيم أن يتوقف عن ثلاث من دراساتها ليعاين تجليات هذا المنظور في دراسات تمثل تعاملا نقديا مع موضوعات وقضايا من القص العربي الوسيط

والقص العربي الحديث المشتبك في علاقات مع بعض أنماط القص الشعبي والقص الحداثي، وهي دراساتها: "لغة القص في التراث العربي" (١٩٨٢) و"الليالي في الليالي" (١٩٨٢) و"قص الحداثة" (١٩٨٦).

إن المنطلق الأساسي الذي تقيم عليه نبيلة إبراهيم دراستها "لغة القص في التراث العربي" منطلق يتأسس على رؤية بنية القص وخصائصه اللغوية والشكلية وأنماطه المتعددة في إطار علاقة القص بالحياة أو بالحضارة. فالقص، من هذا المنطلق، متصل اتصالا جدليا بالحياة في حركتها وصيرورتها من ماض إلى حاضر فمستقبل، ولهذا فهو يجسد "حقيقة الحياة" أو "حقيقة نظام الحياة"، ومن ثم فهو الكاشف "الحقيقي" عن "واقع الحضارة العربية" بما يتضمنه من رؤى تجسد حقيقة الحياة لدى أبناء المجتمع، وعندما يصبح القص ظاهرة مستقرة تُتلقى سماعا وقراءة فيشير ذلك الوضع عندئذ أن القص (يعني أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد، وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال. أي من خلال إجراءات فنية اقتصادية محددة، تتيح للفرد أن يستوعب في ذاكرته وفي شعوره الباطن إدراكا مبهما، ولكنه فعال، للظواهر المرئية وغير المرئية، التي تعد القوى الكامنة المحركة للحياة)[٢٣]. إن مثل هذه المقولة بقدر ما تؤكد حيوية الأدوار الاجتماعية غير المباشرة التي كان يقوم بها القص في التراث العربي الوسيط فإنها ترى تلك الوظائف متحققة عبر مجموعة من الوسائل التشكيلية التي تنهض على خصوصية الاستخدام الجمالي للغة؛ والتعامل المتميز مع مستوياتها المختلفة.

وإذا كانت ثمة قناعة باستبعاد النقاد العرب القروسطيين للقص من منظومة الأنواع الأدبية التي كانت تعترف بها الثقافة العربية الوسيطة[٢٤]، فإن من اللافت للانتباه أن ذلك الموقف لم يحل بين الثقافة العربية القروسطية والتعاطي مع أنواع كثيرة من القص وتوظيفها وظائف متنوعة، بل إن عديدا من تلك الوظائف كانت وظائف "رمزية" تتطلب من الدارس اللجوء إلى التأويل الذي يسعى لاستكناه الباطن القار في ظواهر الممارسة القصصية على ذلك النحو الذي قامت به نبيلة إبراهيم مما جعلها ترى أن "القص في الحياة العربية" كان (بمثابة الأداء التمثيلي الذي يُنشط الحس الجمالي في الإنسان، ويكون عامل تكييف مستمر لسلوكه الاجتماعي. وليست وظيفة الأداء التمثيلي مجرد توصيل الأخبار والمعلومات، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة في رسالة ذات معان متشابكة، ومستمع أو قارئ. وعندما تتكرر الرسالة في أكثر من صيغة فإنها تصبح موحَّدةً لدى الجماعة. وفي هذه الحالة يمكن القول بأن المجتمع صاحب الرسالة قد ينشّط الجهاز الرمزي عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعي. وتتمثل هذه الإثارة في نوعين من الاستجابة، يحدثان معا وفي آن واحد: استجابة معرفية واستجابة تأثرية. وتوازي الاستجابة المعرفية الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة، كما توازي الاستجابة التأثرية حسَّ الإنسان بمجموعة من القيم التي يعيش في إطارها. وعندما يحدث القص أو تحدث الرسالة التي يحملها القص فعلها، عندئذ يعيش الإنسان في حلقة دائرية بين الاستجابة المعرفية، ورؤيته الكونية من ناحية، واستجابته التأثرية وحسّه بمجموعة القيم من ناحية أخرى.

ويمكننا أن نقول بناء على ذلك، إن الفرد في هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بقدر ما تطوره الثقافة. إن القص الذي يعد جزءا لا يستهان به من هذه الدائرة الثقافية، لا ينقل المعرفة، بل هو بالأحرى يخدم بناء المعرفة؛ إذ إنه يعد مجموعة من الرموز البارادجماتية، التي لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة، الضمنية التي تقع في خلفيتها. وهذه المعرفة الضمنية هي التي توجه النص من الحسي إلى المعنوي، ومن الخاص إلى العام،ومن الجزئي إلى الكلي)[٢٥].

لقد تعاملت نبيلة إبراهيم مع عدد محدود من أنماط القص في التراث العربي الفصيح والرسمي، وهي: القص الخرافي، وقصص الأنماط الاجتماعية كالبخلاء والظرفاء والطفيليين والمحتالين وغيرهم، وقص المقامات، ورغم تضييقها دائرة تصنيف تلك الأنماط مقارنة بتصنيفات تالية لها عند كل من عبد الله إبراهيم ومحمد رجب النجار[٢٦]، فإنها قد عمقت من الدرس البنيوي والشكلي للأنماط التي اخترتها، وقدمت ذلك التحليل في إطار مجموعة من المصطلحات الأساسية، ومنها "النظام الشكلي" و"لغة القص" و"الظواهر اللغوية في القص"، وجعلت من "القاص" عنصرا محوريا عملت على اكتشاف أدواره المتعددة في تلك الأنماط، وأعطت لذلك "القاص" مهام أساسية للكشف عن هوية كل نمط منها؛ وذلك حين استندت إلى قاعدة "جوهرية" وضعتها "صارمة" في صياغتها "دقيقة" في حدودها ترى أن (لغة كل نمط من أنماط القص تتحدد بمعيارين: طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل؛ بل إن القص يختلف من عصر لآخر من ناحية الشكل ومن ناحية مستوى توظيف اللغة وفقا لهذين المعيارين)[٢٧].

ومن منطلق هذين المعيارين أخذت تستكشف مجموعة المهام التي يقوم بها "القاص" في السرد العربي في إطار العلاقات التي تقوم بينه وبين كل من "الحكاية" أو "النص" و"المستمع" أو "القارئ" و"الواقع"، وعلى ذلك رأت أن (القاص في القصص العربي هو ناقل تراثه وناقل تجاربه وتجارب الجماعة. وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماما لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في عملية القص)[٢٨] فالقاص إذن (عليه أن يحكي وأن يثير، أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تشده إلى الواقع بقدر ما تشده إلى الرؤية فوق الواقعية. وإذا كانت عملية الإثارة هي الهدف الذي يهدف إليه القاص،فإن ما يحكي ينبغي أن يكون مثيرا كذلك)[٢٩]، كما أن القاص كان عليه (أن يقدم نفسه ثم يبتعد، وكأن النص معدٌّ لأن يحكي نفسه؛ فليس عليه أن يتدخل في تحليل نفسي للشخوص، بل يجعل الشخوص وأحوالها تابعة للأفعال)[٣٠]، وبالمثل فإنه كان (يبتعد في الوقت نفسه عن إبراز المغزى في الحكاية، أو حتى التلميح به. إن مهمته تنتهي عند حد السرد المنظم الدقيق، وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من مغزى بعد أن يستوعب الحكايـة، وبعد أن تمتزج في أثناء السرد بنسيج فكره ورصيده المعرفي والحضاري)[٣١].

وأخذت تحلل عددا من النماذج المثلة لأنماط القص في التراث العربي؛ فقدمت تحليلات لنص من كتاب "أخبار الحكماء" لابن الجوزي، و"البخلاء" للجاحظ، والمقامة

المجاعية والمقامة الساسانية لبديع الزمان الهمذاني [32]، وذلك لتكشف عن اقتدار تلك الأنماط على التحرك المرن في "الإطار الشكلي" المتوارث وهو "إطار الراوي الذي يحكي".

وفي سياقات تحليل نبيلة إبراهيم لأنماط القص في التراث العربي كانت أفكار بروب عن ضرورة خضوع مادة القص للمبدأ الوصفي الأفعال المتسلسلة والمبدأ التحويلي حاضرة هي والتعديلات التي أدخلها لاحقوه عليها[33]. ورأت أن قصص التراث العربي يستوفي هذين المبدأين.

(٤)

ما تزال ظاهرة العلاقة بين كثير من النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة وأشكال السرد العربي القروسطي ونصوصه تثير جانبا من الجوانب المهمة التي تنطوي عليها الدراسات المعاصرة للرواية العربية الحديثة والمعاصرة على نحو ما يبدو في دراسات نقاد معاصرين تالين لنبيلة إبراهيم كعبد الله إبراهيم وسعيد يقطين [34]، وقد أسهمت نبيلة إبراهيم مبكرا في إضاءة هذا الجانب وذلك بدراستها الموسومة ب"الليالي في الليالي" والمنشورة في سبتمبر من عام ١٩٨٢، والتي تقدم فيها تحليلا لرواية "ليالي ألف ليلة " لنجيب محفوظ، والتي صدرت في عام ١٩٨١، من منظور ظواهر وعلاقات التشابه الشكلي والبنيوي بينها وبين "ألف ليلة" في مبناها السردي العام، ثم بينها وبين حكايات بعينها من "ألف ليلة" لتكشف عن العناصر التي استلهمها منها محفوظ والعناصر التي استبعدها منها مفسِّرةً عمليتي الاستلهام والاستبعاد بتغاير وظائف النصين.

وهي تؤسس تحليلها، ضمنيا، على إجراء منهجي أساسي يتمثل في استخلاص عناصر بنائية متكررة في العملين أو النصين بما ينتج عنها من علاقات تواز أو تقابل تتجلى في النصين كليهما، ثم تقصّي وجوه المغايرة بين النصين من منطلق يقيم الحركة المنهجية أو الذهنية للتحليل على أن النص المعاصر، أو نص محفوظ هنا، هو الموجِّه لعمليات بيان المغايرة، وفي ذلك كان البحث عن "المغزى" توجها مبدئيا لا يفارق، من حيث دوره وأهميته، عمليات التحليل البنيوي والشكلي. وذلك ما تأسس عبر مقولة رأت فيها نبيلة إبراهيم أن (إدراك مغزى ليالي نجيب محفوظ لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وُضع بناؤها في مقابل بناء الليالي العربية)[35] معللة ذلك بوجود كثير من أحداث "ألف ليلة" وشخوصها في رواية محفوظ، وبتقسيم محفوظ روايته إلى قصص منفصلة، كما هو الحال في ألف ليلة (ومن ثم كان حريصا على أن يبدأ بالرقم (١) ثم تتسلسل الأرقام وكأن كل رقم يشير إلى ليلة من الليالي، حتى تنتهي القصة لتبدأ بعدها القصة التالية بالرقم (٢) وهكذا)[36]. وإذا كانت ليالي محفوظ تبدأ، فيما لاحظت نبيلة إبراهيم، من حيث انتهت ليالي شهر زاد فإن ورود عدد من العبارات في الرواية متقاطعة مع زمن السرد المتصل يجعلها تقوم بوظائف الإشارة إلى الوحدة الأساسية "التي تخضع لها وتتجمع من حولها وحدات النص الأخرى"، والتأثير "في التكوينات الأساسية المؤلفة لموضوعات قصصية" وتوجيه القارئ إلى "بداية التداخل بين ليالي محفوظ والليالي العربية". وذلك ما أفضى بنبيلة إبراهيم إلى وضع "مقابلة" بين بداية رواية محفوظ ونهاية "ألف ليلة وليلة" شفعتها بتحديد طبائع شخوص الرواية، من حيث الثبات والحركة؛ إذ إن ذلك التحديد، ومن هذه الوجهة وحدها، هو أساس تتبع مسالك الشخوص

ودلالاتها في إطار عالم الرواية. وعلى ذلك رصدت نبيلة إبراهيم ثالوثا من الشخصيات الثابتة يتكون من شهر زاد وشهريار والشيخ البلخي؛ و(إذا كان شهريار يمثل الماضي المستمر في أشكال أخرى، عندما يأخذ في معايشة عالم قصص شهر زاد مرة أخرى في الواقع بدلا من الخيال) وإذا(كانت شهر زاد تمثل الحاضر المكبل بأغلال الماضي)، فإن شخصية الشيخ عبد الله البلخي (شخصية تمتص ماضي شهريار وحاضر شهر زاد معا، ولكنها تسعى إلى تغيير الحاضر المشوب بالحذر والخوف والقلق، من خلال تحريك مفهوم جديد للدين يدفع الحياة إلى الحركة إيجابا لا سلبا، مهمة الشيخ — إذن — أن يكبل قوة شهريار ويمتصها مرة أخرى كما سبق أن كبلتها حكايات شهر زاد وامتصتها وأحالتها إلى قوة مستمعة سلبية. كما أن مهمته كذلك إطلاق العنان للحاضر بعد أن يفك عنه أسرَ الماضي. وبهذا تكون شخصية الشيخ البلخي شخصية ثابتة على طول الرواية وممثلة للتغيير في مقابل الشخصيتين الثابتتين الأوليين المثلتين للجمود)[٣٧].

وجعلت نبيلة إبراهيم من وجود هذا الثالوث من الشخوص ووجود المكان الثابت(وهو مقهى الأمراء، الذي يمثل سيميولوجيا الأرضَ التي تجمع كل الناس، أخيارهم وأشرارهم، أغنيائهم وأشرارهم)[٣٨] علامتين على ابتعاد "ليالي نجيب محفوظ" عن إطار "ألف ليلة وليلة". ومن المقارنة بين شخصية السندباد في "ألف ليلة وليلة" وشخصية شهريار في ليالي محفوظ تصل نبيلة إبراهيم إلى أن شهريار يقف (في بداية الرواية التمهيدية، وقبل أن تبدأ أحداث الليالي، معارضا لثلاثة شخوص يمثل كل منها فكرة مجردة مناوئة لبناء فكره)[٣٩]، وهي تعني بذلك شهر زاد بما تمثله من "الضمير الحي والخوف" و الشيخ البلخي بما يمثله من " مفهوم سليم للدين يهدف إلى تحرير المجتمع من عوامل القهر" والسندباد بما يمثله من "المعرفة التي ليس لها حدود". وتتشكل حركة الرواية على أساس شبيه بتشكل الحركة في قص ألف ليلة وليلة حيث يقتحم الجن والعفاريت عالم الإنسان فيوجد العالم معا وجنبا إلى جنب، ولكن عالم رواية محفوظ ينبني دلاليا على كون هذين العالمين عالما واحدا.

إن مقوما من المقومات التي أسست نبيلة إبراهيم تحليلها لرواية محفوظ من منظور المقارنة مع "ألف ليلة وليلة" يتمثل في البحث عن العلاقات التي ينشؤها نص محفوظ بين الشخصيات المستمدة من الليالي والشخصيات التي يبتكرها على أساس تصوره لفكر الشخصيات الفاعلة في نصوص "ألف ليلة"، وعلى ذلك لاحظت تفرع شخصيتي "جمصة" و"صنعان" عن بناء فكر شهريار وذلك قبل أن يظهر لهما العفريتان، على حين أن هاتين الشخصيتين قد تفرعتا في مرحلتهما المفزعة المتوترة عن شخصية شهرزاد، أما شخصيتا العفريتين المؤمنين "قمقام" و"سنجام" فقد تفرعتا عن شخصية الشيخ البلخي، ومن خلالهما تكونت شخصيتا "صنعان" و"جمصة" الجديدتان. وجعلت من ذلك التفريع أساسا لتفسير بناء رواية محفوظ في علاقتها بألف ليلة وليلة؛ فرأت أن هذا البناء يحد (من مجال الاختيار من ألف ليلة وليلة، كما أنه يوجه هذا الاختيار التوجيهَ الزمني المطلوب لتسلسل الأحداث،بصرف النظر عن موقعها في ألف ليلة وليلة)[٤٠]؛وعلى ذلك طرائق محفوظ في التعامل مع العناصر التي استمدها من عدد من حكايات "ألف ليلة وليلة"، كما عللت استبعاد محفوظ أو تجاهله لعديد من عناصر الحكايات التي استلهمها في المستويات الجزئية

المتصلة بالأحداث والشخوص[41]. لتصل في نهاية ذلك التحليل المفصل إلى مجموعة من النتائج التي يمكن إيجازها فيما تراه من أن نجيب محفوظ (قد أحكم بناء لياليه في إطار بناء ليالي ألف ليلة وليلة من ناحية، كما أحكم بناء روايته في نطاق المغزى الذي يريد أن يوصله إلى القارئ من ناحية أخرى. والمغزى الذي يريد أن يوصله الكاتب إلى القارئ هو مزيج من الواقع والمثال)[42].

(٥)

حين طُرحت التساؤلات في النقد العربي المعاصر في ثمانينيات القرن العشرين عن هوية الحداثة وأثيرت الأسئلة عن حقيقة المنجزات الحداثية في الإبداع العربي المعاصر أسهمت نبيلة إبراهيم في إضاءة جانب من جوانب تجليات الحداثة في القص؛ وذلك في دراستها "قص الحداثة" المنشورة للمرة الأولى في مجلة فصول في سبتمبر١٩٨٦، والتي أعادت نشرها في كتابها "فن القص" تحت عنوان "خصوصيات قص الحداثة". ولعل ذلك العنوان كان أدق في الدلالة على ما صنعته في هذه الدراسة من تحديد لمجموعة من السمات المميزة للقص الحداثي متخذة من "رامة والتنين" لإدوار الخراط و"القرين...ولا أحد" لسليمان فياض، ومن نصوص "أنا الملك جئت" لبهاء طاهر و"الدف والصندوق" ليحيي الطاهر عبد الله نماذج تستقي من تحليلها ملامح حداثة السرد العربي المعاصر. وذلك من منظور يجعل من علاقة القص بالحياة منطلقا أساسيا لتفهم طبيعة الكتابة الأدبية؛ فإذا كان القص التقليدي يتأسس على مقولة إن الكتابة القصصية تقوم على تمثيل الحياة أو الواقع فإن أشكاله المختلفة تهدف إلى إعادة التوازن للحياة، (وإذا كانت القيمة في الأعمال الروائية التقليدية تعد مفهوما مسبقا يقاس عليه واقع الحياة، فإنها في الأعمال الروائية الحديثة لا تبرز إلا من خلال مواجهة الذات للتجربة الفريدة في كل عمل؛ الأمر الذي يؤكد عدم تكافؤ الشكل القصصي التقليدي مع التجربة وهي في سبيل بحثها عن القيمة النهائية بمنظور جديد. ولكن حيث إن النص الروائي لابد أن يبحث لنفسه عن شكل، وإن هذا الشكل لا يتكون إلا بعد معاناة عميقة للواقع، فإن القص في هذه الحالة يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية، وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى، والوسيلة لحل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف. وقد لا يصمد هذا التجريد والإغراق في الخيال في مواجهة الواقع، ولكنه يصمد بوصفه بناءً فكريا مستقلا)[43].

وعلى أساس من تلك المقولة حللت نبيلة إبراهيم خصائص تعامل كتّاب القص الحداثي مع العناصر القصصية المشكِّلة لنصوصهم وسعت إلى أن تكشف عن جوانب الخصوصية التي تميز كلًا منها؛ وعلى ذلك رأت أن المكان قد أصبح "جزءا من التجربة الذاتية"، كما أن "الذات القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجالها الفكري والنفسي"، ولما كان القص الروائي الحداثي لا يهدف(إلى سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالمسببات، بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفية لعالم الذات، حيث يختلط الترانسندنتالي بالتجريبي، فإن الروائي يعتمد، في هذه الحالة، على اللغة المكثفة التي تشع دلالاتها من خلال حشد الإشراقات الداخلية، وبقع متناثرة من الأزمنة المتقطعة المؤقتة. وبهذا يكون منطق الزمن مغايرا لمنطق الزمن في القص التقليدي. فإذا كنا قد ألفنا الصلة الوثيقة بين بداية القص الروائي

ونهايته، فبين البداية والنهاية في قص الحداثة يتم تعليق القارئ. وهذا التعليق يدعمه تعليق آخر طوال السرد؛ إذ كثيرا ما يهدد الفعل بعدم تحقق النهاية المتوقعة. ولكن الهدف يتحقق على نحو آخر عندما يأسر القص القارئَ داخل حركته الذهنية بدلا من أن يأسره داخل أحشاء التطور الزمني للأحداث)[44].

وأما مفهوم البطل ووظيفته فقد طالهما أيضا التغير الذي اعترى مختلف العناصر القصصية في كتابات الحداثيين؛ إذ (أصبح البطل شخصية عامة، أو الإنسان الصورة، أو الإنسان الشبح، الإنسان الذي يحاول توحيد ذاته المشتتة في أكثر من أنا،"....." والشخصية القصصية، بهذا، لم يعد لها الحضور الكامل من خلال تميزها صوتها بين الأصوات، أو من خلال تحكمها في جميع الأصوات عندما تجمعها وجهة نظر محددة، بل إن الشخصية أصبحت محصورة في اللغة، وهي تقف وراء الكلام الذي يوحي بأن هناك من يقول ومن يشهد، ويعلق بلغة تتسم بعدم الثبات والتحدد)[45].

وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد أوجزت دوافع الكُتّاب في الخروج على "النظام التقليدي" للقص في الإحساس بآلية الحياة التي أدت إلى تأصل الشعور بالإحباط، فإنها رأت أن الكاتب المعاصر يمتلك، مع هذا، إصرارا على أن يعيش حقائق الأشياء، كما يمتلك، في الوقت نفسه، إصرارا على أن يكون القارئ شريكا كاملا في إدراك هذه الحقائق، وهو يرفض الأيديولوجيا مهما تكن صيغتها؛ إذ (إن قص الحداثة يفرغها من معناها وهدفها. ولا يعني هذا أن يحل غيرها محلها، فهذا كان يحدث في القص التقليدي،أما اليوم فإن القصاص يحول الفوضى إلى نظام في إطار الشكل. فالشكل على أي حال نظامٌ بصرف النظر عن محتواه، ولكن هذا النظام الشكلي يعود فيعمق الفوضى عندما يسلب الواقع شرعيته، وعندما يسلب الذات قدرتها على التغير، ولكنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشتات الحياة ومتناقضاتها في حزَم من الرموز والأشكال التمثيلية والدلالات، وبعد أن يجعل الحقائق يقرع بعضها بعضها الآخر، أملا في خلق عالم جديد وإنسان جديد)[46].

ولقد أكملت نبيلة إبراهيم بيان خصائص قص الحداثة بجلائها لسمات الشكل والبنية واللغة والأسطورية فيه،وفي تحليلها لهذه الخصائص أعطت للغة وتشكيلاتها المتعددة أدوارا حيوية في تحقيق تلك الخصائص[47]. وفي ذلك ما يشير إلى ضرورة العودة من المنتهى إلى المبتدأ مرة أخرى؛ بمعنى أن المنطلقات الشكلية والبنيوية المؤثرة في تشكيل نبيلة إبراهيم منظورها في تحليل النصوص والأشكال والأنواع الأدبية، القصصية خاصة، لم يكن دورها في الممارسة النقدية عندها مجرد تحديد المقومات النظرية للتحليل وبناء المرتكزات التصورية للتعامل مع الموضوعات والنصوص والظواهر فقط، بل كانت دائما موجِّهات إشارية تومئ إلى الظواهر الدالة على خصوصية التشكيلات اللغوية، في مستوياتها المختلفة بما يجعل من هذه الظواهر، من ناحية،مجالي للإبانة عن تفرد الكتابة الإبداعية التي تُوضع موضع الدرس والتحليل، وبما يؤهل تلك الظواهر، من ناحية أخرى، لتدعيم الفرضيات الشكلية والبنيوية التي جعلت منها نبيلة إبراهيم مرتكزات بناء منظورات جديدة في دراسة القص العربي شعبيا كان أم رسميا، وقديما كان أم وسيطا، وحديثا كان أم حداثيا. وذلك ما يتيح لقارئ كتابات نبيلة إبراهيم، خاصة تلك التي قدمتها قرب نهاية النصف الأول من سبعينيات القرن

العشرين وما تلاها،أن يتلمس، بعمق، واحدة من أبرز الإضافات التي قدمتها نبيلة إبراهيم إلى حركة النقد العربي المعاصر.

الهوامش:

(١) انظـر: عبد السلام المسدي: مراجع النقد الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٨٩، ص ٢٠٦.

(٢) قام بهذه الترجمة كل من أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، وقد صدرت عن مطبوعات النادي الثقافي الأدبي بجدة.

(٣) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٣، ص ٢٥.

(٤) قصصنا الشعبي، ص – ص ٢٥ – ٢٦.

(٥) انظر الباب الثالث من كتابها قصصنا الشعبي، ص – ص١١٥ – ٢١٤.

(٦) نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٠، ص ٦.

(٧) نقد الرواية، ص ٢٣.

(٨) نقد الرواية، ص – ص ٣٨ – ٣٩.

(٩) نقد الرواية، ص ٣٩.

(١٠) نقد الرواية، ص ٤٤.

(١١) نقد الرواية، ص ٣٨.

(١٢) نقد الرواية، ص ٤٠.

(١٣) نقد الرواية،ص ٤١.

(١٤) انظر عرضها لعديد من التوجهات البنيوية في دراسة القص في كتابها: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٠، ص – ص ٢١ –٤٦.

(١٥) نقد الرواية، ص ٥٣.

(١٦) نقد الرواية، ص ٤٩.

(١٧) انظر، ص – ص٥٨ – ٦٢ في نقد الرواية.

(١٨) انظر نقد الرواية، ص – ص ٦٢ – ٦٨.

(١٩) نقد الرواية، ص ٧٦.

(٢٠) انظر "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، مطبوعات النادي الثقافي الأدبي بجدة، ١٩٨٨.

(٢١) نقد الرواية، ص ٧٧.

(٢٢) انظر، نقد الرواية، ص – ص ٨٦– ١٤١.

(٢٣) فن القص، ص ٧٥.

(٢٤) حول هذا الموقف انظر دراسة ألفت الروبي الموقف من القص في تراثنا النقدي، طبعة مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١.

(٢٥) نبيلة إبراهيم: فن القص، ص ٧٨.

(٢٦) انظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠. ومحمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي: مقاربات سوسيو– سردية، منشورات ذات السلاسل، الكويت،٥ ١٩٩.

(٢٧) فن القص، ص ٨٠.

(٢٨)، (٢٩)، (٣٠) فن القص، ص ٨٠.

(٣١) فن القص، ص ٨١.

(٣٢) انظر فن القص، ص– ص ٨١ – ٩٢

(٣٣) بعد أن عرضت نبيلة إبراهيم مفهوم التحويل عند بروب تحدثت عنه قائلة إنه هو "المفهوم الحقيقي كما وضحه بروب" وإنه (هو الذي لفت أنظار نقاد القصة بشكل عام فأعادوا صياغته في تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميته في القص. وربما كان من أكثر الصيغ شيوعا، بل أكثرها ملاءمة للتحليل القصصي بصفة عامة، هو أن النمط القصصي أيا كان نوعه، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن، ثم يحدث تهديد أو نقص ما إما للبطل أو لأسرته أو للجماعة، فيتحول هذا التوازن إلى لا توازن، ثم تتحرك الأحداث في اتجاه القضاء على حالة اللا توازن حتى تصل إلى حالة التوازن، التي يُشترط للوصول إليها القضاءُ على الشر)، فن القص، ص ٨٣.

(٣٤) انظر الدراستين التاليتين:

عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت — الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.

(٣٥) فن القص، ص ١١٤.

(٣٦) فن القص، ص ١١٤.

(٣٧) فن القص، ص — ص ١١٦ — ١١٧.

(٣٨) فن القص، ص ١١٧.

(٣٩) فن القص، ص ١١٨.

(٤٠) فن القص، ص، ١٢٤.

(٤١) انظر التحليل هذه الجوانب مفصلة في فن القص، ص _ ص ١٢٤ — ١٢٥، ١٣٠ — ١٣١.

(٤٢) فن القص،ص ١٣٥، وانظر ص — ص ١٣٥ — ١٣٧حيث تعرض نبيلة إبراهيم هذه النتائج.

(٤٣) فن القص، ص ١٦٩.

(٤٤) فن القص، ص ١٧١.

(٤٥) فن القص، ص ١٧٣.

(٤٦) فن القص، ص ١٧٧.

(٤٧) انظر: فن القص، ص — ص ١٨٠ — ١٨١، ص ١٨٦، ١٨٩، ١٩٣، ١٩٤.



نبيلة إبراهيم



ودراسة الأدب الشعبى

خالد أبو الليل

"لقد كانت الرغبة تدفعني منذ زمن لدراسة القصص الشعبي العربي الحي. وكانت هذه الرغبة تزداد اشتعالا كلما اطلعت على نصوص من هذا القصص"

نبيلة إبراهيم

يبدو من نافلة القول الحديث عن الدور الذي تلعبه المرأة في الأدب الشعبي، سواء من حيث إبداعها ومحافظتها على هذا الموروث، أو من حيث أدوارها وصورها المتنوعة (الخيرة أو الشريرة) التي تلعبها في الموروث الحكائي الشعبي من ناحية أخرى[1]. وبالتالي فليس غريبا على المرأة أن ترث هذا الدور – عن سالفات العصر والأوان – وتوظفه في التأسيس لدراسة الأدب الشعبي – بشكل أكاديمي– والنهوض به داخل الجامعات المصرية. هذا الدور لعبته سهير القلماوي (١٩١١ – ١٩٩٧) بدراستها الرائدة عن "ألف ليلة وليلة ١٩٤١"، التي نالت بها درجة الدكتوراه، بإشراف طه حسين (١٨٨٩ – ١٩٧٣) في أربعينيات القرن الماضي. وقد استطاعت بها ومن خلال جهود دارسي الجيل الأول في الأدب الشعبي، عبد الحميد يونس (١٩١١ – ١٩٨٧)، عبد العزيز الأهواني (١٩١٠ – ١٩٨٠)، أن تساهم في تأسيس كرسي لدراسة الأدب الشعبي في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة. تأتي – بعد ذلك– نبيلة إبراهيم لاستكمال وممارسة ذلك الدور النسائي في دراسة الأدب الشعبي.

نبيلة إبراهيم تنتمي إلى الجيل الثاني من دارسي الأدب الشعبي، ذلك الجيل الذي يضم – إلى جانبها– فاروق خورشيد، أحمد علي مرسي، أحمد شمس الدين الحجاجي، صفوت كمال، عبد الحميد حواس، ورغم أن بعض الدارسين يرون أنها تمثل – بمفردها– الجيل الثاني، ويضعون بقية دارسي تلك المرحلة في الجيل الثالث، فإنني أميل إلى اعتبار كل دارسي الأدب الشعبي الذين ينتمون إلى هذه المرحلة جيلا واحدا، هو الجيل الثاني. ومن

الملاحظات الجديرة بالاهتمام– ورغم ما قلته عن دور المرأة في الأدب الشعبي إبداعا– قلة عدد الدارسات العربيات المتخصصات في دراسة الأدب الشعبي، وتعد نبيلة إبراهيم واحدة من القلة القليلة من هؤلاء الدارسات.

بدأت نبيلة إبراهيم دراساتها الأكاديمية مع "روميات المتنبي: حلقة من الصلات الأدبية بين العرب والروم /١٩٥٤" في الماجستير، وهو الأمر الذي فتح أمامها المجال — بعد ذلك– لدراسة الأدب الشعبي عامة، والتنبه إلى أهمية الدراسة المقارنة في الأدب الشعبي، فراحت تدرس "سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة /١٩٦٢" في الدكتوراه، ثم تعددت دراساتها وتنوعت موضوعاتها — فيما بعد– في دراسة الأدب الشعبي، تأليفا وترجمة. وكما هو واضح، فإنها اهتمت بدراسة الأدب الشعبي المدون، على نحو ما تؤكد ذلك مؤلفاتها. غير أن هذا لا ينفي اهتمامها بالأدب الشفاهي، ودعوتها إلى جمعه وتوثيقه توثيقا علميا. وقد انعكس هذا الاهتمام — بالجانب الشفاهي– في تقديمها دراسة عن العمل الميداني في أحد مؤلفاتها "الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق"، وفي تقديمها دراسة عن القصص الشعبي الشفاهي في دراسة أخرى "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية".

(١)

من يتأمل دراسات نبيلة إبراهيم في الأدب الشعبي، ويدقق النظر فيها، يمكنه أن يصنفها على عدة مستويات، منها: (١) على مستوى دراسة الأدب الشعبي المدون والشفاهي، على نحو ما أشرت. (٢) على مستوى دراسة الأدب الشعبي العربي والغربي. وهو ما يتبدى في دراساتها عن الأدب الشعبي العربي، وكذلك في دراساتها للأدب الشعبي في الغرب، على نحو ما يتضح في دراساتها التأريخية للفولكلور في كل من فنلندا وألمانيا وأمريكا، وفي تقييمها للمناهج الغربية، مثل مدرسة التحليل النفسي عند كل من فرويد ويونج، والمدرسة الأنثروبولوجية التطورية عند السير جيمس فريزر. كما يتضح ذلك أيضا في ترجماتها في هذا المجال؛ إذ لم تكتف بمجرد الترجمة، وإنما قدمت هذه الترجمات بدراسات مهمة عن الكتاب المترجم ومؤلفه ومنهجه، ومحتوى الكتاب وتقييمه، وهو ما يتضح في ترجمات "الفولكلور في العهد القديم"، و"الماضي المشترك بين العرب والغرب"، و"الحكاية الخرافية". (٣) أما المستوى الثالث من التصنيف – والذي سنفصل فيه الحديث، وتدور حوله هذه الورقة – فيقوم على أساس الموضوعات والقضايا التي تطرقت إليها نبيلة إبراهيم في دراساتها الشعبية. وهو مستوى يتحرك في خمسة محاور، هي: الدراسات التطبيقية، الدراسات الشعبية الموضوعية والفنية، ، الدراسات التأريخية، الدراسات المقارنة، الدراسات المترجمة.

(٢)

أما بالنسبة لمحور الدراسات الشعبية التطبيقية، فيقوم على دراسة مادة شعبية عربية، وتطبيق أحد المناهج الغربية عليها؛ بهدف التعرف على مدى إمكانية هذا التطبيق على الأنواع الأدبية الشعبية العربية وخصوصيتها. ويمثل ذلك المحور كتاب "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية"[٢]، الذي تحاول أن تطبق فيه المنهج البنيوي الشكلاني للروسي فلاديمير بروب على قصصنا الشعبي. تشير المؤلفة صراحة إلى الهدف المباشر من

تأليف كتابها؛ إذ ستطبق فيه منهج بروب، فكتاب "المورفولوجيا" هو الذي دفعها لدراستها هذه، على نحو ما تقول: (إنني مدينة لهذا الكتاب – أي كتاب بروب– في تأليف كتابي هذا ....) [٣]. ورغم ذلك فإنها لا تكتفي بإلقاء الضوء على منهج بروب المورفولوجي فحسب، بل نجدها تعرض لأهم المناهج المعاصرة في دراسة الحكاية الشعبية وتصنيفها، ثم تفصل الحديث عن المنهج البنائي. فتعرض لمراحل نشأته وتطوره وانتشاره في أوربا وأمريكا، وأهم أعلامه بدءا من أرنست كاسيرر في كتابه (البنيوية/ ١٩٤٥)، ومرورا بدراسات رومان جاكوبسون، وفلاديمير بروب، وانتهاء بكلود ليفي شتراوس وتوماس وزيبيوك. ومن الطبيعي أن تعرض نبيلة إبراهيم – بشكل تفصيلي– لمنهج بروب، على نحو تنظيري/ نقدي له، وذلك من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية/ ١٩٢٨"، فقدمت ذلك في الفصل الثاني من الباب الأول، تحت عنوان "بروب والتحليل المورفولوجي للحكايات الخرافية". وواضح أن المؤلفة تتبنى المنهج دون تغيير فيه، بل تتبنى المصطلحات الأساسية عند بروب، وتعريفه لها، مثل: التحليل المورفولوجي، الوحدة الوظيفية، عناصر الوصل، الإخبار، تكرار الفعل ثلاث مرات، الدافع، الشخوص السبعة. ولقد حاولت الإفادة من هذا المنهج بتطبيقه على أنواع أدبية شعبية عربية أخرى؛ لذلك سعت على تطبيقه على نمط قصصي آخر هو "القصص الشعبي الواقعي"، أو ما تصطلح عليه المؤلفة "الحكاية الشعبية"، وهو موضع مناقشة منا. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: لماذا اختارت المؤلفة هذا المنهج تحديدا؟ ولماذا اختارت القصص الخرافي مادة للدراسة؟

اختار بروب نمط الحكايات الخرافية ليطبق عليها تحليله المورفولوجي؛ وذلك لأن هذا النمط تحكمه مجموعة من القوانين الشكلية الثابتة، والتي تتكرر على نحو ثابت في كل أنحاء العالم، فهو نمط عالمي. وقد أثارت عالميته كثيرا من القضايا، على رأسها قضية تشابه رواية هذه الحكايات من منطقة جغرافية إلى أخرى. لذلك تعددت الآراء حول تفسير هذا التشابه، فمنها من ردها إلى عامل الهجرة، ومنها من ردها إلى النظرية الانتشارية، أو إلى عامل وحدة المصدر أيا كان ذلك المصدر (الهندي، المصري القديم، الألماني)، أو إلى عامل تشابه العقلية الإنسانية في طبيعة تفكيرها. وبالتالي، فإن بروب اختار مائة حكاية روسية ممن تنتمي إلى هذا النمط ليبني عليها منهجه في التحليل. ورغم أن بروب صاغ نظريته في كتابه "المورفولوجيا" منذ عام ١٩٢٨، ثم أعاد الحديث عنها في كتاب آخر له، بعنوان (Theory and History of Folklore) فإن أحدا من الدارسين لم يلتفت إلى أهمية هذا الكتاب أو النظرية، إلا بعد ترجمته من الروسية إلى الإنجليزية عام ١٩٦٨. وتنبغي الإشارة هنا إلى أن ثمة لبسا أصاب عددا كبيرا من الدارسين والمترجمين في ترجمة العنوان الروسي للكتاب، الذي استخدم المصطلح الروسي المحلي "Skazki" في ثناياه، والذي يقابل عندنا في مصر مصطلح "الحدوتة". ونظرا لتوافر هذا النمط "الحواديت" في مأثورنا الشعبي المصري، فإن نبيلة إبراهيم رأت ضرورة تطبيق هذا المنهج عليها؛ لتوافر القوانين الشكلية "العالمية" – على نحو ما حددها بروب– فيها، فكانت أول دارسة عربية تلتفت إلى أهمية تطبيق هذا المنهج في دراساتنا الشعبية العربية، ثم استكمل تلامذتها بعد ذلك – ممن قامت بالإشراف على رسائلهم في الماجستير أو الدكتوراه – بتطبيق هذا المنهج على الحكايات الشعبية في مصر

وفي مناطق عربية أخرى، مثل فلسطين والكويت وقطر[4]. ونظرا لاعتمادها على الترجمة الإنجليزية للكتاب، فإنها وقعت في خطأ ترجمة المصطلح، بل إنها ترددت – أحيانا – في ترجمته بين مصطلحي الحكاية الشعبية تارة، والحكاية الخرافية تارة أخرى. وسأعود إلى مناقشة هذه القضية فيما بعد؛ نظرا لأهميتها.

انتهت المؤلفة إلى أهمية تطبيق هذا المنهج على قصصنا الخرافي، وهو ما يدور حوله الفصل الأول من الباب الثاني، وعنوانه: "قصصنا الشعبي في ضوء التحليل المورفولوجي". وتحدد المؤلفة أنها ستعتمد مجموعة من الحكايات الشعبية المصرية، التي قامت بجمعها من مصادر ثلاث، هي على حد قولها: (١- مجموعة حكايات قمت بجمعها من محافظة القليوبية. ٢- مجموعة حكايات قمت بجمعها في رحلة ميدانية، قام بها قسم اللغة العربية بكلية الآداب، بجامعة القاهرة. ٣- مجموعة حكايات من مركز الفنون الشعبية)[5]. تتوقف – بعد ذلك– عند سبعة نماذج مما تصطلح عليها "حكايات خرافية"، وتخضعها للتحليل المورفولوجي، وهي: (الليمونات الثلاث، الرجل الذي ولد بنتا، البنت التي تزوجت كلبا، الصياد والسمكة، كشكول دهب، أبناء العم الثلاثة، الشاطر محمد والديك والخواجة). ثم قامت بتطبيق المنهج عليها، وانتهت إلى أن (الحكاية الخرافية نمط قصصي له بناء تركيبي محدد ..../ ص٧٩). وهي النتيجة نفسها التي تلتقي فيها الحكايات الخرافية المصرية مع نظيراتها في المناطق الجغرافية الأخرى، كما تلتقي مع ما سبق أن أكده بروب. غير أنها توصلت إلى خاصية شكلية اتسمت بها حكاياتنا الخرافية، هي: (ظهور القوة المانحة قبل القوة الشريرة .../ ص٨٠).

تحاول المؤلفة بعد ذلك أن تقوم بتطبيق المنهج المورفولوجي على نمط آخر من الحكايات، تصطلح عليه مصطلح "الحكايات الشعبية"، الذي تقصد به الحكايات الواقعية، أو ما يسميه الرواة الشعبيون المصريون "المثلات". وتعتمد في تطبيقها هذا على سبعة نماذج قصصية، هي: (احنا دافنينه سوا، الفقير والملاك، السلطان الجبار، من جاور السعيد يسعد، الجمجمة، السعد والبركة). وتنتهي من تحليلها إلى أن البنية الشكلية للحكايات الشعبية/ الواقعية تختلف عن النمط الخرافي. وقد تمثل ذلك الخلاف في أن النمط الواقعي لا يتكون سوى من (... وحدتين وظيفتين فحسب وهما إبراز النقص(٨ أ).... والقضاء على ذلك (١٩)، بل هي تضيف إلى ذلك وحدة وظيفية أخرى هي الكشف عن عنصر من عناصر تكوين المجتمع، سلبيا كان أو إيجابيا. وهذه الوحدة الوظيفية الأخيرة لا تتوافر في الحكاية الخرافية على الإطلاق)[6].

وتشير المؤلفة إلى ملاحظة ترى – فيها– أن ثمة تحولا حدث في ذوق الشعب، وهو تحول ناتج عن عزوفهم عن (رواية النمط الخرافي والاستماع إليه .../ص١١٣). وهو ما أدى – من وجهة نظرها– إلى ظهور ما يسمى بالقص الغنائي، وفيه (يسعى الراوي إلى أن يقلد النمط الخرافي في رواية حكاية ترتبط بالواقع .../ص١٠٥). والحقيقة أن هذه الملاحظة رغم أهميتها، فإنه يمكن الاختلاف معها. فعزوف الناس عن النمط الخرافي لا يعود إلى تحول في ذوق الشعب، بقدر ما يعود إلى ارتباط هذا النمط من الحكايات الخرافية /الحواديت بسياق اجتماعي معين، قوامه من النساء رواة، والأطفال جمهورا. وبالتالي فهو نمط يرتبط بمرحلة

عمرية معينة، يبحث بعدها الإنسان — في مراحله العمرية اللاحقة — عن أنماط حكائية أخرى، قد تكون الواقعية أو الغنائية، التي ترتبط — هي الأخرى أيضا- بسياقات اجتماعية أخرى. غير أن هذا لا ينفي زيادة الاهتمام بالقص الشعبي الغنائي في الآونة الأخيرة، ولكن دون أن يعني هذا العزوف عن النمط الخرافي.

وتأتي أهمية تطبيق نبيلة إبراهيم لمنهج بروب من زوايا عدة، منها: أنها أول دارسة عربية تقوم بتطبيق ذلك المنهج في دراساتنا الشعبية، سواء من حيث دراستها، أومن حيث تلامذتها ممن أشرفت على رسائلهم. وفي توصلها إلى خصوصية البنية الشكلية للحكاية الخرافية المصرية عن النموذج الذي قدمه بروب، على نحو ما يتمثل ذلك في أن ظهور الشخصيات المانحة في الحكايات المصرية سابق على ظهور الشخصيات الشريرة. كذلك من حيث محاولتها الإفادة من المنهج بتطبيقه على نمط آخر من الحكايات الشعبية "الحكايات الواقعية". ورغم ذلك فإن هناك عددا من الملاحظات التي يمكن تسجيلها على تطبيقاتها، وهي ملاحظات تهدف إلى تنمية الجوانب الثرية التي تنطوي عليها محاولة نبيلة إبراهيم. ومن هذه الملاحظات:

(١) أن المؤلفة تبنت التعريف نفسه الذي قدمه بروب للحكاية الخرافية. فبروب قدم تعريفين للحكاية الخرافية، أولهما أنها (رواية مبنية حسب التسلسل المنتظم للوظائف المذكورة بأشكالها المختلفة مع غياب بعضها في مقصوص، وتكرار بعضها في مقصوص آخر)[٧]. كما يقدم تعريفا آخر، إذ يرى أنها (قصص تتبع تصويرات ذات سبع شخصيات)[٨]. وهو الأساس الذي تبني عليه نبيلة إبراهيم تعريفها، التي ترى فيه أنها تستخدم (الشخوص السبعة، بحيث يقوم كل منها بحركة أساسية في حياة البطل من أجل الوصول إلى الفتاة التي يرغب في الزواج منها ... أو من أجل الوصول إلى شيء يسعى للحصول عليه)[٩]. وهذا التعريف لا يبرز خصوصية حكاياتنا الخرافية، كما أنه لا ينطبق على كل حكايات هذا النمط. فبالنسبة للشخوص السبعة والتي تحددت في (الشخصية الشريرة، الشخصية المانحة، الشخصية المساعدة، شخصية الأميرة/ الزوجة، الشخصية التي تبعد البطل في أول الحكاية، شخصية البطل، شخصية البطل المزيف)، فإنها لا تمثل عنصرا مضطرد التكرار في حكاياتنا الخرافية، بل إنها كثيرا ما تتخلى عن شخصية أو أكثر منها. فعلى سبيل المثال، ليست الشخصية التي تبعد البطل في أول الحدوتة مضطردة التكرار فيها. أما بالنسبة إلى عدد الشخصيات السبع، فإنه يمكن اختزالها في ثلاثة أنماط، هي: شخصية الأبطال، الشخصيات الشريرة، الشخصيات الخيرة[١٠].

(٢) اتفقت نبيلة إبراهيم مع عدد من دارسي منهج بروب في إمكانية تطبيق منهجه على سائر أنواع الحكي؛ إذ إن القصة التي تُحكى — على حد قول كلود بريمون- تشتمل على القوانين نفسها مهما تعددت أشكالها الظاهرية. من هذا المنطلق فإنها سعت إلى تطبيقه على نمط الحكايات الشعبية الواقعية: وانتهت — على نحو ما أشرت- إلى توافر الوحدتين (٨أ "إبراز النقص"، ٩أ "القضاء عليه") في حكاياته. والحقيقة أن توفر هاتين الوحدتين لا يعد دليلا على نجاح ذلك التطبيق، كما أنه لا يلمس خصوصية ذلك النمط، إذ إن وحدة الإحساس بالشر تتوفر في أي شكل من أشكال القص (فرديا كان أو شعبيا)، لما في ذلك من

أهمية لها على مستوى بناء الأحداث. أما وحدة القضاء على الشر، والتي تتمثل في النهاية السعيدة في الحكايات الخرافية، فإنها لا تمثل خاصية مضطردة في الحكايات الواقعية (المثلات)؛ إذ كثيرا ما تنتهي هذه المثلات (الحكي الواقعي) بنهاية مأساوية. وبالتالي لا يتحقق معها وحدة القضاء على الشر.

(٣) استخدمت المؤلفة مصطلح "الحكاية الخرافية" للدلالة على هذا اللون الفني، في حين استخدمت مصطلح "الحكاية الشعبية" للدلالة على القصص الشعبي الواقعي. وقد أدى استخدامها لهذا المصطلح إلى إحداث شيء من اللبس، أحيانا، بين هذا المصطلح الفرعي والمصطلح العام. فعندما يُطلق مصطلح "الحكاية الشعبية"، فإن الذهن ينصرف — مباشرة— إلى اللون الفني العام، وليس الفرعي. وقد وجدناها تتردد بين استخدام هذا المصطلح للدلالة على اللون الفرعي تارة، وبين استخدام مصطلحات أخرى، مثل: حكايات الحياة المعيشة، قصص الحياة المعاش، الحكايات الواقعية[١١]. أما بالنسبة لمصطلح الحكاية الخرافية الذي أطلقته المؤلفة على ذلك اللون الفني موضع الدراسة، فينبغي الإشارة إلى أن المؤلفة ارتضت المصطلح الغربي دون أية إشارة إلى المصطلح المحلي "الحدوتة". ولذلك وجدناها تترجم عنوان كتاب بروب إلى أكثر من ترجمة، فتارة تترجمه إلى "مورفولوجية الحكاية الخرافية"، وتارة أخرى تترجمه إلى "مورفولوجية الحكاية الشعبية"، ولذلك أسبابه، التي منها: (أ) أن الكتاب ينتمي إلى فترة تاريخية لم تكن المصطلحات الشعبية العربية قد تحددت على نحو دقيق. (ب) أنها اعتمدت — مثل غيرها من الدارسين العرب — على الترجمة الإنجليزية، التي ظهرت في عام ١٩٦٨. ولذلك تعددت الترجمات العربية لهذا العنوان، ما بين "مورفولوجية الخرافة"، و"مورفولوجية الحكاية المغربة"، و" مورفولوجيا القصة". ولعل الترجمة المناسبة — فيما ترى— هي "مورفولوجيا الحدوتة". فالمؤلف الروسي فلاديمير بروب استخدم المصطلح الروسي المحلي "Skazki" في عنوان الكتاب /Morfologij Skazki-1928". وعندما صدرت الترجمة الإنجليزية الأولى عام ١٩٦٨، فإن ترجمة المصطلح الروسي لم تكن دقيقة؛ إذ ترجم لورانس سكوت — صاحب أول ترجمة بالإنجليزية للكتاب— المصطلح الروسي "Skazki" إلى المصطلح العام "Folk tale"، فأصبح العنوان "Morphology of the Folktale"، رغم إشارة المترجم في مقدمة الطبعة الثانية للكتاب إلى أن المصطلح الروسي يقابل في الإنجليزية مصطلح "Fairy tale"[١٢]. الخلاصة أن المصطلح الروسي يقابله المصطلح المصري "حدوتة"، وفي شمال أفريقية مصطلح "خُرّافة"، وفي فلسطين "خَرّافة"، وفي ألمانيا يقابله مصطلح "Marchen"، الذي استخدمه الأخوان جريم، كما يقابله في فرنسا مصطلح "contes merveilleux"، وفي النرويج مصطلح "Eventyr"، وفي الدنمارك مصطلح "Under-eventyr" أو "Trylle-eventyr". كما استخدم جون دومنيك في ترجمة إنجليزية لكتاب آخر لبروب مصطلح "Fairy tale"، وذلك عندما ترجم عنوان هذا الكتاب، الذي صدرت طبعته عام ١٩٧٨، إلى "Structure and History in the Study of the Fairy tales"[١٣].

لم تتوقف المؤلفة — في كتاب "قصصنا الشعبي" — عند حد تطبيق المنهج المورفولوجي فحسب، بل قامت بتطبيق المنهج النفسي، وتحديدا منهج يونج، على الحكاية الخرافية،

متوقفة عند أهم المصطلحات التي ركز عليها يونج، والتي اختلف فيها مع من سبقوه، خاصة أستاذه فرويد. ومن هذه المصطلحات "اللاشعور الجمعي"، "الأنماط الأصلية"، وكذلك عن طريق فهمه للأحلام. وفي تطبيقها على الحكايات العربية، فإنها لم تطبقه على حكايات شفاهية، وإنما طبقته على بعض حكايات من "ألف ليلة وليلة"؛ حيث قامت بتفسير رموزها في ضوء مدرسة "يونج".

(٣)

أما المحور الثاني فهو محور الدراسات التأريخية، أعني تلك الدراسات التي قامت فيها نبيلة إبراهيم بالتأريخ للدراسات الشعبية الأجنبية أو العربية (المدونة أو الشفاهية، القديمة أو الحديثة). ويمكن تصنيف هذا المحور في ثلاثة اتجاهات، هي: (أ) التأريخ لدراسة الأدب الشعبي العربي المدون. (ب) التأريخ لدراسة الأدب الشعبي في بعض البلدان الأجنبية. (ج) التأريخ لبعض مناهج دراسة الأدب الشعبي، والتعريف بمناهج العمل الميداني. أما بالنسبة لاتجاه التأريخ لدراسة المدونات الشعبية فقد تمثل في الباب الثاني من كتابها "الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق/ ١٩٧٣"[١٤]، والذي عنونت له ب "التراث الشعبي بين الماضي والحاضر والمستقبل". ويقع هذا الجزء في ثلاثة فصول، تحاول من خلالها المؤلفة أن تستقرئ المدونات والموسوعات في التراث العربي القديم وفي العصور الوسيطة؛ بهدف التعرف على تلك الأشكال الفولكلورية في تراثنا العربي القديم. فتتوقف في الفصل الأول من هذا الباب عند "التراث الشعبي في العصر الجاهلي". وفيه تستعرض أهم الأشكال الفولكلورية التي توقفت عندها كتب التراث العربي في العصر الجاهلي، على نحو ما يتمثل ذلك في العادات والمعتقدات والأساطير والحكايات الشعبية الجاهلية، وكذلك في الأمثال العربية القديمة، والغناء الشعبي المتواتر عن عرب الجاهلية. على حد قول المؤلفة. وهو ما يتبدى في قصة هند بنت عتبة وأسطورة النسر وقراءة المستقبل وغيرهما من قصص ذلك العصر. أما الفصل الثاني — من هذا الباب — فقد عنونت له بـ "التراث الشعبي في العصر الإسلامي". وتستعرض فيه أهم المعتقدات والتصورات السحرية في العصر الإسلامي، التي عاشت في ضمائر الناس وسلوكياتهم. وتسرد المؤلفة عددا من هذه المعتقدات والحكايات التي تناقلتها كتب التراث العربي القديم، مثل: "بلوغ الأرب" والأغاني" و"عيون الأخبار" و"مروج الذهب" والتيجان" و"أخبار الحمقى والمغفلين" و"العقد الفريد". ثم تتحدث — بعد ذلك عن دور الوعاظ في العمل على إثراء التراث الشعبي بالقصص الديني المشبع بعنصر الخيال. كما تشير إلى إتساع دائرة القص وتضخم ثروة الأمثال والمعتقدات والتصورات في هذا العصر. ففي هذا العصر نشأ ونضج أدب السير والمغازي، والسيرة النبوية، التي لعب الخيال دورا كبيرا فيها؛ الأمر الذي ترتب عليه — من وجهة نظري بعد ذلك — معرفة العرب بفن السيرة الشعبية. فلقد كانت هذه الفنون وغيرها النواة التي اتكأت عليها العقلية العربية في إنشاء هذا الفن العظيم. وتشير — أخيرا— إلى ولع الشعب العربي برواية قصص الأنبياء، فقد وصلتنا مجموعة من الكتب المهمة التي تحمل هذا العنوان، مثل: "قصص الأنبياء" للثعلبي وابن كثير والكسائي، وكتاب "الأنس الجليل في تاريخ القدس والخليل" لأبي اليمن القاضي الحنبلي.

وتعود أهمية هذا الاتجاه في الدراسة إلى محاولة نبيلة إبراهيم في التأكيد على أن العرب القدامى كانوا على درجة عالية من الوعي، جعلتهم يهتمون بجمع تراثهم الشعبي وتدوينه في ظل إمكانياتهم. وهو الأمر الذي لا يزال موضع خلاف كبير بين المثقفين في عصرنا الحالي، حول قيمة التراث الشفاهي وجمعه وتوثيقه. هذا هو الأمر المسكوت عنه الذي لم ترغب المؤلفة في الإشارة إليه على نحو مباشر، وإن أكده توقفها عند هذا الاتجاه.

وفي الفصل الثالث من هذا الباب، تتوقف المؤلفة عند "التراث الشعبي في العصور المتأخرة". فعرضت لأسباب اهتمام الوجدان الشعبي العربي بالسير الشعبية المدونة، أهم الفنون التي شهدتها العصور الوسطى في العالم العربي. وقد حددت هذه الأسباب في أربعة، هي: (١) تمجيدها للبطولة العربية. (٢) احتواؤها على مخزون ضخم من مواد التراث العربي المتنوعة. (٣) تعبيرها عن القيم الاجتماعية والأخلاقية التي يأملها الشعب. تنتقل — بعد ذلك — للحديث عن قضية اعتبار التراث الشعبي العربي المعاصر امتدادا للتراث الشعبي العربي القديم/ المدون، وراحت تؤكد ذلك من خلال عدد من الحكايات والمعتقدات الشعبية المعاصرة، التي وجدت لها أصلا تراثيا شعبيا مدونا، وذلك من خلال توقفها عند عدد من مؤلفات القرون الوسطى، مثل: "بدائع الزهور" لابن إياس، و"الحيوان" للدميري، و"إغاثة الأمة بكشف الغمة" للمقريزي .... إلخ.

ويتمثل الاتجاه الثاني من هذا المحور، التأريخ للدراسات الشعبية في الدول الأجنبية، في قيامها بالتأريخ لحركة الفولكلور، بوصفه علما، في دول فرنسا وانجلترا وأيرلندا ورومانيا وفنلندا، وألمانيا وأمريكا. فتوقفت — على نحو سريع— عند بداية الاهتمام بدراسة علم الفولكلور في هذه الدول، وأهم مراكز الفولكلور ومعاهده فيها. ثم تنتقل للحديث — بشكل تفصيلي — عن "الدراسات الشعبية في فنلندا"، التي ربطت المؤلفة بدايتها بتاريخ الحركة القومية فيها؛ بهدف أن ينال الشعب الفنلندي استقلاله من السويد. وقد تمخضت ملحمة "الكاليفالا" عن ذلك الاهتمام، تلك الملحمة التي كان يتغنى بها الشعب الفنلندي بعاداته وتقاليده، والتي جمعها الفنلندي "إلياس لونروت" في عام١٨٣٦. ولقد كان جمع هذه الملحمة سببا وراء نيل الشعب الفنلندي استقلاله. وقبل ذلك وتحديدا في عام ١٨٣١، كان قد تم إنشاء جمعية التراث الشعبي الفنلندي، التي اهتمت باللغة الفنلندية وبالتراث الشعبي الفنلندي جمعا وتوثيقا ودراسة. ولقد تمثلت أهم إنجازات الحركة الفولكلورية الفنلندية في توصلها إلى ما يعرف بالمنهج الجغرافي التاريخي في دراسة الفولكلور، الذي أسس له يوليوس كرون، ثم أكمله ابنه كارل كرون، كذلك تصنيف الفنلندي آنتي آرني للحكايات الشعبية، الذي يعد تطبيقا للمنهج الجغرافي التاريخي، وهو ما يؤكده البحث الذي نشره آرني بعنوان "أساس البحث المقارن في الحكاية الخرافية/ ١٩١٣".

وتتعرض — بعد ذلك — لتأريخ "الدراسات الشعبية في ألمانيا"، التي بدأت في القرن السابع عشر، على نحو ما تجلى ذلك في بعض الدراسات عن الخرافات والأشباح. ولقد قوبلت هذه الدراسات بالسخرية والاستخفاف؛ لسيادة التيار العقلاني في هذه الفترة. أما الدراسة الحقيقية للأدب الشعبي الألماني — كما تقول نبيلة إبراهيم — فقد بدأت مع مطلع القرن التاسع عشر، على يد الأخوين جريم، اللذين جمعا الحكايات الخرافية والأساطير

والعادات والتقاليد الألمانية. وقد تم استخدام المصطلح الألماني "فولكسكنده" للدلالة على هذا العلم، في مقابل المصطلح الإنجليزي "فولكلور". بعد ذلك تطرق الباحثون الألمان وتنوعوا في دراسة العديد من الموضوعات مثل الألغاز والأمثال والمعتقدات الشعبية الألمانية. ثم راحت المؤلفة تعرض لعدد من المناهج الألمانية في دراسة الفولكلور، مثل: المنهج التاريخي اللغوي، المنهج الجغرافي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي. كما راحت تعرض لاختلاف الباحثين الألمان حول مجال دراسة الفولكلور وحدده. ويؤخذ على المؤلفة هنا أنها اكتفت بمجرد عرض هذه المناهج والاختلاف حول حدود العلم، وهو ما كان يستحق منها وقفة متأنية، وإبداء رأيها في تلك القضايا.

تتوقف — أيضا — عند التأريخ لحركة "الدراسات الشعبية في أمريكا". وتأتي أهمية هذا الفصل بتأكيده على اهتمام دولة كبرى مثل أمريكا — رغم ما تشهده من تقدم — بالفولكلور، ذلك العلم الذي يظنه البعض — خطأً — رمزا للتخلف والماضي. فعرض المؤلفة لهذا الفصل ينفي هذا الظن الخاطئ. وهو ما عبر عنه ريتشارد دورسون بقوله: "إن أمريكا البلد الغني، لا بد أن يمتلك ثروة من فولكلوره الخاص به. ففي هذا العصر الذي تسيطر فيه أمريكا على العالم، يتحتم على الأمريكيين بكل أن يكتشفوا تراثهم الفولكلوري .... حقا إنه ينبغي على كل أمة متقدمة أن تقدم لأطفالها فولكلورها الذي يحكي عن أساطيرها وأبطالها)[١٥]. وقد تحقق هذا ذلك عمليا في دراسة الأمريكي هاورد زن المهمة "التاريخ الشعبي للولايات المتحدة الأمريكية/ ١٩٨٠".

يتمثل الاتجاه الثالث من هذا المحور عند التأريخ لمناهج دراسة الأدب الشعبي. فتتوقف عند اللغز، من خلال عرضها لبحث الألماني أندريه جولس "أشكال بسيطة". وفي ثنايا دراستها لمناهج دراسة الحكاية الخرافية، راحت تعرض لبحث الروسي فلاديمير بروب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، وأهم مصطلحاته: الوحدة الوظيفية، الموتيف، والوحدات الوظيفية الإحدى والثلاثين، وأهم القوانين التي تعرض لها بروب في كتابه، والتي بنى عليها منهجه البنائي الشكلي في تحليل القص الخرافي. ثم تعرض للمنهج الوظيفي في دراسة حياة الشعوب، عارضة لنظرية مالينوفيسكي في السحر والدين والعلم، ووظيفة الأسطورة في المجتمعات البدائية. كما تعرض للمنهج الاجتماعي من خلال استقراء أعمال المؤلفة الفنلندية "هيلما جرانفست"، مثل: ظروف الزواج في قرية فلسطينية"، و"الميلاد والطفولة بين العرب". كذلك تعرضت للمنهج الجغرافي التاريخي في دراسة الحكايات الشعبية، وفيه تثير قضية تشابه الحكايات الشعبية حول العالم. وقد اختارت نمط حكاية "بنت الحطاب" و"الست زرارة"، وقامت بمقارنتها مع عدد من الروايات الفنلندية والأيرلندية والتركية والألمانية، معتمدة على تصنيف آنتي آرني؛ بهدف التوصل إلى مواضع التشابه والاختلاف بينها. كما تعرضت للمنهج الأنثروبولوجي والبنائي، وللمنهج النفسي في دراسة التراث الشعبي؛ متوقفة عند منهج يونج واستخدامه لمصطلح الأنماط الأصلية.

وتتوقف — أخيرا — عند مناهج البحث في العمل الميداني ومشكلاته. وفيه تقدم خطوات العمل الميداني، ومنهجيته، التي تقوم على منهجي الملاحظة والمقابلة، ثم تعرض لأهم المعلومات التي يجب على الباحث أن يتحصل عليها من رواته.

(٤)

محور الدراسات الموضوعية:

يمكن تقسيم هذا المحور إلى قسمين، أولهما: ذلك القسم الذي عرضت فيه نبيلة إبراهيم بالدراسة لأحد الأنواع الأدبية الشعبية. وتوقفت في ثانيهما عند أحد الموضوعات التي انشغل بها الأدب الشعبي. أما بالنسبة للقسم الأول فيتمثل في كتابها "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، الذي تعرضت فيه لعدد من الأنواع الأدبية الشعبية، هي: (١) الأسطورة (٢) الحكاية الخرافية (٣) الحكاية الشعبية (٤) اللغز (٥) النكتة (٦) الأغنية الشعبية.

(١) الأسطورة:

تتوقف المؤلفة — أول ما تتوقف — عند ماهية الأسطورة، فتعرفها بأنها (محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له. أنه نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين أو فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد)[١٦]. أي أن الأسطورة إجابة عم سؤال كوني يؤرق الإنسان، فهي وسيلة يحول الإنسان من خلالها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا. وتتعرض — بعد ذلك — لقضية مهمة حول ما إذا كان العرب قد عرفوا الأسطورة أم لا. وترى المؤلفة أن العرب قد تناقلوا — في المصادر العربية القديمة — بعض الأخبار التي تتوفر فيها بعض العناصر الأسطورية، وذلك نظرا لانشغال العربي الجاهلي بالكون وبظواهره المتعددة. غير أن لا يعني معرفة العرب بالأسطورة في معناها العلمي. وتبرر عدم معرفة العرب لها بهذا المفهوم إلى سببين: (١) أن العصر الجاهلي المتأخر الذي نقلت عنه هذه الأخبار لا يمثل العصر الأسطوري الذي مكن أن تتكون فيه الأسطورة؛ ذلك لأنه لا يمثل عصر البراءة والسذاجة الذي يمكن أن يقتنع فيه الإنسان بحكاية أسطورية تربط بينه وبين الكون ربطا تاما. هذا العصر الذي شاع فيه جو من الشك والريبة. (٢) أنه ربما يكون العرب قد عرفوا أشكالا من هذه الأساطير، التي عاشت بين الناس حتى قبل مجيء الإسلام، غير أن هذه الأساطير مُسخت أو حرفت أو اندثرت بعد مجيء الإسلام /ص٢١. وهنا يمكن أن أسجل اختلافا حول هذه القضية؛ إذ أرى أن الفن — كما يقول الحجاجي — حاجة اجتماعية، يلبي احتياجات اجتماعية وسياسية معينة. وفي ضوء ذلك يمكن تفسير عدم معرفة العرب لفنون من قبيل الملحمة والأسطورة والمسرح[١٧].

تقسم المؤلفة — بعد ذلك — الأسطورة إلى عدد من الأنواع، هي: (أولا) الأسطورة الكونية (الطقوسية): هذا النوع من الأساطير — كما تقول — يعد إخراجا لدوافع داخلية؛ إذ تساعد الإنسان على تحديد مفهومه بالنسبة للكون، وتقدم نموذجين لذلك النمط، هما أسطورة "إيزيس وأوزوريس"، وأسطورة "أدونيس وعشتروت". (ثانيا) الأسطورة التعليلية، التي تعدها نمطا من أنماط الأساطير الكونية، هدفها تعليل ظاهرة كونية. فهي وليدة التأمل الموضوعي لظاهرة قد تبدو غريبة وتحتاج إلى تعليل؛ كمحاولة لاصطناع أسلوب منطقي في تفسير الأشياء في عصر غاب عنه الأسلوب العلمي لفهمها /ص٢٨. (ثالثا) الأسطورة الحضارية: هي الأسطورة التي تكشف عن صراع الإنسان مع الحياة لإصراره على الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية؛ بهدف تصوير دور الإنسان في صنع حضارته، ثم تعرض بالتحليل لإحدى الأساطير التي تؤكد ذلك النموذج. (رابعا) الأسطورة الرمزية:

فالإنسان القديم كان ينظر إلى الرمز في الأساطير بوصفه حقيقة، ولكن عندما نما وعيه بنفسه راح ينظر إلى الشخوص الأسطورية نظرة يساورها الشك، فلم يعد يسلم بنظرة الإنسان السابق لها. (خامسا) أسطورة البطل المؤله: وتعرض لملحمة جلجامش بوصفها نموذجا لهذا النمط ،ذلك البطل الذي أعيته الحيلة من أجل البحث عن ماء الحياة؛ ليحصل على حياة خالدة. (سادسا) أساطير الأخيار والأشرار: وهو نمط — كما تقول نبيلة إبراهيم — ينتمي إلى مرحلة متطورة من التفكير الشعبي وصل فيها الإنسان إلى اعتناق دين من الأديان السماوية، وبالتالي لم يعد يتساءل عن الظواهر الكونية ومصدرها؛ إذ حلت محلها فكرة الخير والشر. فالشعب يختار نموذجا إنسانيا، ويلتف حوله، ناسبا إليها المعجزات التي قد تتحقق تحققا فعليا، وبالتالي تؤلف حول هذا النموذج حكايات أسطورية، يُطلق عليها "أساطير الأولياء". ولا تختص هذه الأساطير بحياة هذا الإنسان فحسب، بل تمتد إلى ما بعد موته. وتمثل لهذا النموذج بأحد الأساطير التي أنشأها الشيعة حول الإمام علي بن أبي طالب[١٨].

ويمكن أن نشير إلى أن اعتبار الأسطورة شكلا/ نوعا أدبيا من أشكال التعبير في الأدب الشعبي. فهذه النظرة كان منظورا "صالحا" حتى قبيل الاعتراف بالأسطورة Myth علما مستقلا Mythology؛ إذ نال هذا العلم استقلاله وخصوصيته عن علم الفولكلور بعد أن كان فرعا منه، بل قامت على دراسته مناهج خاصة به، وتولدت نظريات عنه كال"نظرية الأسطورية"، على نحو ما مثلها نورثروب فراي في "نظرية الأساطير في النقد الأدبي"[١٩].

(٢) الحكاية الخرافية:

بعد أن تقوم المؤلفة بالتأريخ لبداية الاهتمام بجمع الحكايات الخرافية ودراستها على مستوى العالم، تتوقف عند محاولة تعريفها. فترى أن هذا النمط من الحكايات يمثل في ظاهره (رحلة البطل في العالم المجهول من أجل الحصول على شيء مجهول. ومع تطور المغامرة ينمو وعي البطل تدريجيا ...)[٢٠]. وتعتمد الحكاية الخرافية فيما تعرض له من تجارب على العالم السحري المجهول، وهو ما يعد من أهم الخصائص الشكلية للحكاية الخرافية. وتلجأ المؤلفة إلى التفرقة بين الحكاية الخرافية والواقعية، من خلال تصوير كل منهما للعالم المجهول وللشخصيات. كما تتحدث — بعد ذلك — عن رموز الحكايات الخرافية، التي تحقق للإنسان احتياجاته النفسية والروحية. ولن أتوقف طويلا عند هذا النمط من الحكايات، سواء بالعرض أو النقد؛ نظرا لتوقفي عند هذا النمط بالتفصيل في محور الدراسات التطبيقية.

(٣) الحكاية الشعبية:

ترى المؤلفة أن هناك نموذجين للحكاية الشعبية، هما: (١) ذلك الذي يركز اهتمامه على قصة بطل واحد ينتسب إلى قبيلة كبيرة تكون في حد ذاتها الجزء الأكبر من شعب بعينه. ولا يهتم هذا النموذج بتمجيد القبيلة بقدر ما يهتم ببطولة هذا البطل، الذي يقود الشعب من الفوضى إلى النظام في ظل تعاليم الدين الجديد، ومثال ذلك النموذج حكاية الإسكندر الأكبر العربية. (٢) النموذج الثاني والأكثر شيوعا، فهو الذي يمجد الأسرة أو القبيلة وبأعمال أبطالهما، التي من شأنها أن تحقق هدفا من أهداف الدين، ومثال ذلك النمط حكاية "عمر النعمان وولديه شراكان وضوء المكان" من ألف ليلة وليلة. وتعرض لهذين

النموذجين بالعرض والتحليل، ولكنها تختص حكاية الإسكندر بعرض عدة روايات لها، ما بين الرواية الفرعونية والروايات الإغريقية والرواية السريانية ثم الروايات العربية. وتقوم المؤلفة بالمقارنة بين هذه الروايات، عارضة لعناصر الاتفاق والاختلاف بينها[21].

(٤) المثل الشعبي:

تعرض المؤلفة للتعريفات المتعددة للمثل الشعبي، ما بين التعريفات العربية والأجنبية، وتنتهي إلى صياغة التعريف التالي له: فهو خلق فني (ينتشر بين أفراد الشعب قبل تحويره وتهذيبه، وقبل أن يتخذ شكله الأدبي الخاص به)[22]. كما تعرفه في موقع آخر بقولها (فالمثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة /ص١٧٩). تلخص المؤلفة خصائص المثل في خاصيتين، هما: (١) أن المثل خلاصة التجارب ومحصول الخبرة. (٢) أنه يحتوي على معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم. تفرق أيضا بين الحكمة أو الأقوال المأثورة والمثل، من حيث ثبات هذه الأقوال الحكمية المأثورة، دون أن يعتريها تغيير، والمحافظة على نسبتها إلى أصحابها. ولإبراز خصوصية المثل فإنها تبحث في الصيغة اللغوية للمثل الشعبي، فترى أن الخاصية الأولى للمثل هي استخدامه للألفاظ استخداما فنيا يبتعد عن كل تحديد لغوي؛ وذلك بهدف ربط هذه الأفكار ربطا قويا متماسكا. كما أن المثل غالبا ما يحتوي على الجمل المتعارضة التي تصور المفارقات في الحياة، كما أنه قد يعتمد على الحركة الإيقاعية التي تنجم عن استخدام الوزن والإيقاع، وقد يعتمد أيضا على التكرار. في حين أن الحكم والأقوال المأثورة — كما تقول المؤلفة- لا تتوفران فيهما هذه الخصائص. ورغم ذلك فإنها تشير إلى بعض المتشابهات بينها، وذلك في كونها ترجع جميعا إلى اهتمام روحي واحد، وهو تلك التجارب الفردية التي يعيشها الناس، وتتلخص في تلك الأقوال الموجزة الحكمية. ولذلك فإن هذه الأقوال المأثورة تنصل عن العمل الفني لتعيش بمفردها أحقابا طويلة. وتختتم المؤلفة حديثها عن المثل بعرضها لرأي أحمد أمين حول الصعوبات التي يواجهها الباحث في مجال المثل الشعبي، مثل الجهل بالمؤلف والوسط الذي نشأ فيه هذا المثل. والحقيقة أن هذه الصفة/ الصعوبة لا تقتصر على المثل دون غيره من سائر الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى، بل يشترك فيها معها، وهذه خاصية — في رأيي — تميز الأدب الشعبي وتحسب له لا عليه؛ لأن هذا الجهل بالمؤلف يدفعنا للاهتمام بالنص المقول أكثر من اهتمامنا بالقائل. وقد قامت المؤلفة بالرد على ذلك الرأي، بإثارتها للسؤال التالي: ما الذي يغنمه الباحث من معرفة القائل الأول؟، وبأنه لا جدوى من اشتغال الباحث بها.

أود أن أشير إلى مسألتين جديرتين بالاهتمام ، وهما:

(أولاهما) أن هناك قضية مهمة تختص بالمثل دون غيره من الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى، والتي اكتفت نبيلة إبراهيم بالإشارة إليها- فقط - في ثنايا عرضه لرأي أحمد أمين، ألا وهي قضية "تناقض الأمثال الشعبية". حيث يرى بعض الباحثين — وعلى نحو ما ذهب أحمد أمين في قاموسه- إلى أن ثمة تناقضا وقعت فيه بعض الأمثال الشعبية، واستشهد على ذلك بالمثلين اللذين يبدوان — ظاهريا — متناقضين، وهما: "اصرف ما الجيب يأتيك ما في الغيب"، و"القرش اللبيض ينفع فِ اليوم الأسود". وحاول أن يفسر هذا الذي ظنه تناقضا، فذهب إلى أنهما نبعا من وسطين مختلفين أو قيلا في وقتين أو حالين مختلفين. وما

أود أن أشير إليه أن هذا التناقض هو تناقض ظاهري؛ إذ لكي نتمكن من فهم هذه الأمثال فهما صحيحا لا بد أن نتعرف على السياق الاجتماعي الذي تروى فيه. فكل مثل شعبي مرتبط بسياقه الاجتماعي. فالمثل الأول يُقال للشخص البخيل الذي يمتلك المال ويضن على نفسه بالقليل منه، فيسعى إلى جمع المال واكتنازه. وهو سياق يستدعي هذا المثل؛ ليعلم ذلك الشخص أن الله – عز وجل– لا ينسى عبده، ومن ثم فما دام يمتلك مالا فعليه أن ينفق منه بحكمة، وأن يستمتع بالإنفاق مما جمعه. أما المثل الثاني فيقال لذلك الشخص المبذر، الذي ما إن تقع يده على أي مبلغ من المال إلا سارع بإنفاقه في بذخ ودون حكمة. والمثلان معا يدعوان إلى الاعتدال في الإنفاق ورفض التبذير والإمساك أو البخل، وهو ما لخصته الآية الكريمة "ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد مذموما مدحورا".

(ثانيتهما) أن نبيلة إبراهيم درست المثل الشعبي من خلال تناوله في الأدبيات العربية والأجنبية السابقة، دون أن تشير إليه في إطار المجتمعات الشعبية المعاصرة والرواة الشعبيين الذين يتناقلون هذا المصطلح، أي لم تفسح المجال في دراستها لأقوال الرواة الشعبيين ورؤيتهم له. وغياب هذا البعد في الدراسة أدى إلى عدم الإشارة إلى خصوصية المصطلح في البيئة المصرية. فمصطلح المثل في المجتمع المصري – وعلى نحو ما انتهت إليه إحدى الدراسات الميدانية المعاصرة[٢٣]– يُستخدم بمعان ثلاثة في سياقات مختلفة . أولها ذلك المعنى الذي يشير إلى نفس المعنى الذي توقفت عنده نبيلة إبراهيم وغيرها من الدارسين، أعني "تلك المقولة الشعبية المأثورة المتواترة على الألسنة، والتي تلخص موقفا حياتيا معينا تعيشه الجماعة الشعبية"، والجمع "أمثال". أما المعنى الثاني، فيصطلح عليه الرواة الشعبيون مصطلح "المثلات"، والمفرد "مثل"، وهو يرادف ما اصطلح عليه القدماء مصطلح "القصة مضرب المثل"، ويقصد به تلك الحكايات الشعبية التي تفسر المثل الشعبي وتشرحه، مبينة أسباب مضربه، والسياق الذي يُروى فيه. فمثلا المثل الشعبي القائل "اعمل الخير وارميه البحر"، له قصته التي تشرحه وتوضح سياقه الاجتماعي، وهي قصة يتواترها الرواة الشعبيون. أما المعنى الثالث للمثل فيقصد به نمط شعري شعبي، يقصد فيه الشاعر الشعبي إلى تشبيه محبوبته، بعقد مماثلة بينها وبين أحد معطيات بيئته الشعبية، والمثل يُقصد به التمثيل، وهو يقترب مما أطلق عليه البلاغيون القدماء "التشبيه التمثيلي". ومن النماذج الشعرية الدالة على هذا المعنى قول الشاعر في محاولة منه لعقد تلك المماثلة بين محبوبته وبين نخلة صغيرة لا تزال "ودية صغيرة"[٢٤]، فيقول:

قال انتِ بوتي	.. بوتي: مثل أبي
قال انتِ خوتي	.. خوتي: مثل أختي
قال انتِ سبايب علتي	.. المعنى: أنت سبب مرضي.
قال انتِ سبايب موتي	
وديه صغيرة ما عليك عقاب	

فالشاعر/ المحبوب يقول لمحبوبته: لقد ملكت علي كل شيء في حياتي، فأنت أبي، وأنت أختي، وحبي لك هو الذي جلب علي الكثير من المتاعب والأمراض (يقصد متاعب

الحب)، التي تكاد تقضي على حياتي. ورغم كل ذلك فلا ألقي عليك عتابا ، ولا تستحقين عقابا؛ إذ لا تزالين بكرا صغيرة.

(٥) اللغز:

ترى المؤلفة أن اللغز (شكل أدبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية، كما أنه كان يساويهما في الانتشار. ولم يكن اللغز في الأصل مجرد كلمات محيرة تطرح للسؤال عن معناها بين ثلل الأصحاب في الأمسيات الجميلة /ص١٩١). تعرض — بعد ذلك — لأهم الغاز وأشهرها التي وردت في التراث الشعبي، والتي منها تلك الألغاز التي طرحتها بلقيس ملكة سبأ على النبي سليمان لتختبر ذكاءه، وذلك اللغز الذي طُرح على الإسكندر الأكبر. كما تستعرض الألغاز داخل الحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية. وتشير إلى بعض أنواع الألغاز، مثل الألغاز اللغوية، وألغاز المغالطة. وتختم بحثها عن اللغز بالذهاب إلى تأثير اللغز في الأدب الفردي، على نحو ما يتبدى ذلك في الرواية البوليسية، التي تراها لغزا تتشعب حوله حتى يتكشف تماما في نهاية الرواية.

(٦) النكتة الشعبية:

تعرف المؤلفة النكتة بأنها (نتاج أدبي ينبع من دافع نفسي جمعي، شأنها شأن الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية والأسطورة واللغز، ولكنها تتميز عن هذه الأشكال بأنها قد تعين في يسر على تحديد الزمان والمكان اللذين نشأت فيهما، والنكتة خبر قصير، أوهي عبارة عن لفظ يثير الضحك /ص٢١٩). أما بالنسبة للهدف من النكتة فتحدده في الوصول إلى الحل اللغوي الذي يدركه السامع. وتتمثل أهمية النكتة في النقاط التالية:

(١) أهميتها في شكلها التعبيري. (٢) الأثر النفسي الذي تحدثه، والمتمثل في المتعة الجمالية.(٣) أنها تسد احتياجات ودوافع نفسية خفية تنشأ عن إحساس الإنسان بعقبات تحول دون تحقيق رغباته الكاملة. (٤) خلق جو من المرح تضفيه على الحاضرين. (٥) أن أداء النكتة يتطلب على الأقل شخصين. (٦) النكتة ليست خبرا أو نقدا مباشرا، وإنما هي عبارة عن تلميحة لشيء خفي. وتختم الدراسة بالتفرقة بين النكتة والأشكال الحكائية الشعبية الهزلية، مثل السخرية واللمز والمزاح والقفشة، والنوادر.

(٧) الأغنية الشعبية:

تشير نبيلة إبراهيم — أول ما تشير — إلى ما تتميز به الأغنية الشعبية عن سائر فنون الأدب الشعبي، بكونها تعتمد على الكلمة المؤداة واللحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها. وتقسم الأغنية الشعبية،وفقا للوظيفة التي تؤديها إلى ثلاثة أقسام، هي: أغنيات المناسبات الاجتماعية، أغاني العمل، الموال. وهو تقسيم ينقصه الدقة —بعض الشيء — نظرا لعدم إشارته إلى عدد من الأنواع الأخرى للأغنية الشعبية، مثل أغاني العرب، أغان التخمير الصوفية، والمدائح النبوية .... إلخ.

توقفت — إذا – نبيلة إبراهيم في كتابها "أشكال التعبير" عند سبعة أنواع أدبية شعبية، ولكنها لم تتناول عددا آخرمن الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى المهمة، بعضها لم تتوقف أمامه إطلاقا في كتاباتها، مثل "الشعر الشعبي"، وبعضها لم تشر إليه في دراستها الحالية، مثل السيرة الشعبية، ولكنها توقفت وقفة مفصلة عند واحدة منها، هي "سيرة

الأميرة ذات الهمة"، وأشارت إلى عدد منها في كتاب آخر، هو"البطولة العربية والذاكرة التاريخية". وبالرغم من ذلك، فإنها قامت بالإشراف على تلامذة لها قدموا أطروحاتهم عن سير شعبية أخرى، مثل رسالة الدكتوراه للباحث الليبي علي محمد برهانة في دراسته عن الهلالية، وخطري عرابي أبوليفة في دراسته عن "العناصر الأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن"، بل وجدناها أيضا تقدم لبعض الكتب التي درست إحدى هذه السير[٢٥].

أما القسم الثاني من دراسات هذا المحور، فيتمثل في الدراسات التي انصبت على دراسة أحد الموضوعات التي انشغل بها الأدب الشعبي. فنظرا لانشغال هذا الأدب بمفهوم البطل والبطولة الشعبية، فإنها خصصت أكثر من دراسة لدراسة هذا الموضوع. فلقد حمل أكثر من كتاب لها في عنوانه هذا الموضوع، مثل: "البطولة في القصص الشعبي /١٩٧٧"، "البطولات العربية والذاكرة الشعبية /١٩٩٥"، كما أنها خصصت له بعض الدراسات في ثنايا بعض كتبها، مثل "ميلاد البطل في الأسطورة والحكاية الشعبية".

ففي كتابها "البطولة في القصص الشعبي"، تسعى إلى محاولة صياغة مفهوم البطولة في ثلاثة أنواع أدبية شعبية، هي: الأسطورة، القصص الخرافي (الخواديت)، حكايات الحياة المعيشة. وقد توقفت في تحليلها لكل نوع أدبي عند زوايا ثلاثة، هي: (١) البناء القصصي أو الشكل الفني لكل نوع فني (٢) صورة البطل ووظيفته (٣) الكشف عن دلالة الرموز وأبعادها الحضارية . وفي معرض حديثها عن الأسطورة، والتفرقة بينها وبين الملاحم الغربية والسير العربية، رأت المؤلفة أن بطل السير الشعبية العربية يحقق بطولته في إطار المجتمع الإسلامي. فعنترة العبسي شاعر وفارس جاهلي، ولكن صورته تشكلت على نحو إسلامي، فأصبح رمزا للبطولة الإسلامية، والأمر نفسه حدث مع عدد من أبطال السير الشعبية الأخرى[٢٦]. كما ترى المؤلفة أن مفهوم البطولة في الأساطير والسير لا يقتصر على التضحية والقدرة على التعبير بالكلمة فحسب، بل إنها تعني – بالإضافة إلى ذلك– البطولة القتالية، التي تضع حدا بالسيف لكل ما يتهدد حياة البطل أو قومه /ص٢٩. أما عن مفهوم البطولة في قصص الأولياء، فقد أصبح الولي –كما تقول – هو الوسيط بين الله والناس، وبين العدل والظلم؛ بهدف التأكيد على القدرة الإعجازية لهؤلاء الأشخاص/ الأولياء /ص٣٢. أما عن مفهوم البطولة في الحكاية الشعبية، فترى أنه يرتبط بالواقع الاجتماعي؛ إذ تتمثل مهمة البطل في حل المتناقضات الأسرية والاجتماعية /ص٣٨.

أما في كتابها "البطولات العربية والذاكرة الشعبية"، فتتعرض لمفهوم البطل القومي، ومفهوم البطولة في السيرة النبوية، وفي السير الشعبية العربية، كما تتوقف عند نموذج البطولة النسائية في سيرنا الشعبية. أما عن الهدف من الكتاب – فكما توضح المؤلفة – فهو التعرف على نموذج البطل وملاءمته للرسالة التاريخية المنوط بتحقيقها، ولإبراز مدى انشغال الوعي العربي بالبطولات الممتدة منذ بطولة الرسول – صلى الله عليه وسلم – ومرورا بالشخصيات الإسلامية، مثل علي بن أبي طالب، وانتهاء بأبطال السير الشعبية. فكل بطل يتميز عن غيره بملامحه وأفعاله التي ترتبط بالحقبة التاريخية التي يعيش فيها. فمع السيرة النبوية كان لا بد أن يتحقق المفهوم الإسلامي للبطولة، الأمر الذي كان مرهونا بتحقيق مجموعة من الصفات في البطل، والتي منها: (١) حرص البطل على تأكيد ذاته بتحريرها

من كل ما يكبلها من قيود اجتماعية بالية. (٢) شجاعة البطل الشعبي تتميز بخصوصيتها؛ لأنها مستمدة من القوة الإلهية"[٢٧]. وتؤكد ذلك من خلال توقفها عند قصص الأنبياء في السيرة النبوية، كما تتوقف عند القصص المدون المتأثر بها، عارض لبعض منها، مثل: قصة "الجمل والغزالة"، و"الإسراء والمعراج"، كما تعرض لعدد من الأخبار المتواترة.

ومن أجل إبراز بطولة علي بن أبي طالب، فإنها راحت — في الفصل الثاني — تقارن بين عدد من المخطوطات العربية، التي اطلعت عليها في مكتبة برلين بألمانيا، وانتهت إلى أن فكرة البطولة شغلت الشعب العربي، فصاغها في نموذج الإمام علي بن أبي طالب. ثم تعرضت لنموذج البطولة القومية واستمرارية تصويرها في أكثر من نموذج بطولي، خلال حقب متتالية من التاريخ، مثل نموذج بطولة عنترة في سيرته، والظاهر بيبرس، والسيرة الهلالية. كما توقفت — بشيء من التفصيل عند نموذج بطولة سيف بن ذي يزن؛ نظرا لخصوصية هذا النموذج من البطولة في حمل رسالة تاريخية خاصة تختلف عن سائر الرسالات التي حملها غيره من الأبطال الشعبيون، ف"سيف بن ذي يزن" نموذج للبطولة القومية، وبالتالي جاءت سيرته لتكون صدى لمشكلات سياسية عاشها الشعب العربي في حقبة من حقب تاريخه، حينما كانت الحبشة تمثل ركنا من أركان العالم المسيحي، مما كان يهدد أمن مصر، بمنع ماء النيل عنها.

تعرض — بعد ذلك — لنموذج مختلف من البطولة،الذي يتمثل في البطولة النسائية في السير الشعبية العربية. فالسير الشعبية — كما تقول — تزدحم بنماذج من البطولات النسائية، وهي نماذج تتأرجح أدوارها بين أدنى درجات البطولة حتى أعلاها، لتتساوى مع النموذج البطولي الرجالي /ص٢٧٩. وتحصر مجال البطولة في هذه السير في مجال البطولة القتالية، فالبطولة في السير — في رأيها هي البطولة القتالية أو بطولة النزال، أو هي على أقل تقدير المشاركة الفعالة في الأعمال القتالية. ولتأكيد تلك النظرة فإنها تعرض لعدد من نماذج البطولة النسائية، مثل نموذج "القناصة" في سيرة الأميرة ذات الهمة، التي ترى فيها معادلا موضوعيا للملك "شهريار" في الليالي، فهدفها ينحصر — كما تقول — في محاولة اقتناص من يروقها من الرجال، فتأخذهم في حوزتها، ثم ما تلبث أن تمكنهم من نفسها؛ لذلك سُميت "القناصة". فبطولتها تنتهي بالوقوع في أسر حب الرجل البطل، أي أن أنها دارت في فلك الرجال ومن أجل الرجال /ص٢٨٢.

أما النموذج الثاني للبطولة النسائية التي تتوقف عنده المؤلفة، والمتمثل في فن القتال، فهو نموذج الملكة زنانير ملكة الروم في سيرة ذات الهمة ، التي ساهمت بشكل كبير في بناء السيرة. ويتمثل النموذج الثالث في شخصية الجازية في السيرة الهلالية، التي تمثلت بطولتها في قوة شخصيتها، على نحو ما ترى المؤلفة. وفي هذا ما يناقض ما سبق أن ذهبت إليه حول انحصار البطولة النسائية في السير العربية في مجال البطولة القتالية. أما النموذج الرابع للبطولة النسائية فتقدمه من خلال الأميرة ذات الهمة، التي هي نموذج للبطولة القتالية وقوة الشخصية وحسن الرأي. فلقد كسرت ذات الهمة القيد الاجتماعي والنفسي معا، فأصبحت مهيأة لفعل الخير للمصلحة العامة، مما هيأها لتكون البطل الأول والقائد للجيوش في السيرة. وتنهي حديثها عن هذا النموذج بتساؤل مؤداه: هل يمكن اعتبار ذات الهمة نموذجا

لامرأة حديثة في سيرة قديمة؟ فهي حققت ما تسعى المرأة الحديثة إلى تحقيقه في الوقت الراهن.

ولعلنا نلحظ أن المؤلفة حصرت مجال البطولة النسائية في السير في البطولة القتالية فقط ؛ على حين تتعدد أشكال البطولة النسائية، على نحو ما تتمثل في الرجاحة العقلية، وتمثلها نماذج نسائية مثل شخصيات الجازية، التي حازت على ثلث المشورة في بني هلال لرجاحة عقلها، وسعدة ابنة الزناتي خليفة في تونس، ودوابة ابنة الخفاجي عامر في العراق، اللتين وقفتا إلى جانب أبيهما في حروبهما. هذا إلى جانب بطلات القصص الرومانسي في السير، مثل عليا العقيلية، والناعسة، وأيضا البطلات الساحرات. بل إن حديث نبيلة إبراهيم عن نموذجي البطولة عند الجازية والأميرة ذات الهمة يجب رأيها السابق.

وفي إطار اهتمامها بموضوع البطل والبطولة في الأدب الشعبي، فإنها توقفت عند مرحلة مهمة من مراحل البطولة، ألا وهي مرحلة ميلاد البطل في الأساطير والحكايات الخرافية. هذه المرحلة التي حظيت باهتمام عدد من دارسي الأدب الشعبي؛ إذ توقف أحمد شمس الدين الحجاجي ومحمد رجب النجار وخطري عرابي في مجال السيرة الشعبية[٢٨]. وهو ما يدفعها إلى التوقف عند هذه المرحلة لعدد من الأبطال في الأساطير، مثل جلجامش، والملك سرجون الأول البابلي، وبريام ملك طروادة، أما في مجال الحكايات الشعبية فتتوقف عند شخصيات، مثل: رومزان في حكاية عمر النعمان وشخصية الإسكندر. وتعرض — في ثنايا حديثها عن هذا ميلاد البطل — لنظرية التحليل النفسي عند كل من فرويد ويونج، في تطبيقاتهما على هذه المرحلة من حياة الأبطال الشعبيين. وترى أن هذين التفسيرين النفسيين، رغم ما بينهما من اختلاف، فإنهما يلتقيان معا في أن ظاهرة ميلاد الطفل البطل في الأسطورة والحكاية الخرافية والشعبية أساسها اللاشعور الجمعي، ومن هنا كانت ظاهرة ميلاده رمزا يحتاج إلى تفسير[٢٩].

(٥)

يمثل التوقف عند دراسة "سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة /١٩٦٢" مسألة مهمة في مجال الدراسات الشعبية العربية المقارنة؛ إذ تعد نبيلة إبراهيم أول دارسة عربية توجه نظرها صوب هذا المجال. فهذا المجال لم ينتبه إليه أحد من دارسينا العرب فيما قبلها، رغم وجود بدايات للاهتمام بهذا المجال في دراسات عدد من الدارسين الغربيين، مثل: ماريوس كنار،فازيلييف، جريجوار، جوسون. ولقد تمثلت بداية الاهتمام عند المؤلفة بدراسة هذا المجال قبل ذلك، ففي دراستها للماجستير "روميات المتنبي: حلقة من الصلات الأدبية بين العرب والروم" تنبهت إلى أهمية دراسة العلاقة بين آداب الشعوب، فسعت إلى استكمالها في دراستها للدكتوراه، فتمخضت دراستها "سيرة الأميرة ذات الهمة" عن ذلك الاهتمام، لتطرق بذلك مجالا بكرا. وقد أشارت نبيلة إبراهيم إلى ذلك، بقولها: (الروميات ليست سوى حلقة واحدة من الحلقات الثقافية التي نشأت عن العلاقة الطويلة بين العرب والروم .... وقد كنت عازمة بعد ذلك، أن أستكمل الظواهر الأدبية التي نتجت عن الاتصال الوثيق بين الطرفين المتعاديين .... وأعني بذلك التراث الأدبي الشعبي العربي الرومي، الذي يعد صدى للحروب العربية الرومية)[٣٠]. ولقد ترتب على تلك البداية انصراف الاهتمام

بدراسة هذا المجال إلى عدد من دارسينا بعد ذلك،فكتب لويس عوض عن "أسطورة أوريست والملاحم العربية /١٩٦٨" ، وقدمت غراء مهنا في "أدب الحكاية الشعبية"[٣١] دراسة مقارنة للحكايات الشعبية المصرية بالفرنسية، ثم تتابعت بعد ذلك الدراسات الشعبية العربية المقارنة في موضوعات أخرى، مثل دراسة حكاية "علي بابا والأربعين حرامي" بين الأدبين العربي والألماني.

تمهد نبيلة إبراهيم في دراستها بأن هناك مظاهر أدبية مشتركة بين آداب الشعوب عامة، ويأتي على رأس هذا المتشابهات الأدبية اشتراكها فيما يسمى ب"الأدب البطولي"، الذي يعد نواة لبداية ظهور الدراسات المقارنة الشعبية في العالم. وتتعرض بالدراسة لظروف نشأة هذا الأدب عند كل من العرب والروم.، ثم تنتقل للتوقف بالتفصيل عند الموضوع الأساسي للمقارنة، فاختارت أن تطبق دراستها على سيرة الأميرة ذات الهمة وحكاية عمر النعمان كنماذج من الآداب الشعبية العربية، في حين وقع اختيارها من الأدب الشعبي البيزنطي على ملحمة ديجنيس وبعض الأغنيات الشعبية. وقد قامت مقارنتها عل عدة أسس، هي: تلخيص هذه النصوص الأدبية إلى القارئ، دراسة هذه النصوص وتحليلها، التوقف عند عناصر التشابه والاختلاف، دراسة العلاقة بين هذه النصوص والتاريخ، قراءة الواقعين العربي والرومي من خلال هذه المقارنة؛ للتعرف على طبيعة العلاقة بين المجتمعين.

أما عن موضوعات المقارنة، فإنها تعرض لها من خلال عدد من النقاط، هي: (أولا) الأفكار السياسية؛ إذ ترى أن ترى أن الأدبين العربي والبيزنطي لم يعكسا المعارك الحربية التي نشبت بين الطرفين فحسب، بل عكسا — أيضا — الظروف التي عاشتها كل من الدولتين بصفة عامة، فكلتا الدولتين عانتا من تفكك داخلي ؛ نتيجة للثورات الداخلية، والصراع الدائب على الحكم. ولقد تشابهت الظروف الداخلية والخارجية للدولتين، كما أن الشعبين العربي والرومي عانا من مشكلات متشابهة تماما. وتؤكد المؤلفة ذلك بتوقفها عند بعض الأحداث المتشابهة بينهما، كتلك التي عكسها الشعر العربي. مثل شعر الشاعر الكوفي "ابن حبيات"، والشاعر سليم بن يزيد العدوي؛ الذي صوَّر ضيق الناس بأحوال بلادهم، وهو الحال الذي عاشته الدولة البيزنطية، على نحو ما تؤكده الأخبار. كما أن الشعبين قد حققا السلام والهدوء، بعد أن أخمدا الحروب المستعرة في منطقة الحدود، وبعد قضائهما على الفتن الداخلية، وعناصر الضعف والفساد. وتتوقف المؤلفة عند ظاهرة مهمة، هي حرص الأدبين العربي والبيزنطي على أن يكون البطل الذي يحقق النصر بطل يجمع بين الجنسين العربي والرومي معا. وهو ما تحقق على نحو ما في سيرة الأميرة ذات الهمة، على يد "بحرون"، الذي وُلد من أب عربي وأم رومية. كما تحقق على نحو كامل في حكاية "عمر النعمان"، ف"رومزان" الذي تم على يده نصرة الإسلام كان مخلطا، والأمر نفسه نجده في ملحمة "ديجنيس" مع شخصية ديجنيس"، الذي تملكت البطل رغبة قوية في أن يكون مخلَّطا[٣٢]. وترى المؤلفة أن البطل في السيرة والحكاية العربيتين والملحمة البيزنطية، لم ينشغل بالحروب الخارجية، بقدر ما انشغل كل منهما بمحاولة تحقيق السلام والهدوء، الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالقضاء على الفساد الداخلي، واجتثاث الشر من جذوره. وتنتهي المؤلفة إلى طرح عدد من الأفكار المشتركة، التي عبر عنها الأدب الشعبي العربي والبيزنطي:

(أ) السعي على إقرار السلام بفضل القوة الشعبية. (ب) أن إقرار السلام لا يتم إلا بعد أن يتخلص كل شعب من الحقد والضغينة والرغبة في الانتقام؛ لذلك كانت صورة البطل المخلط خير من يعبر عن ذلك. (ج) أن العناصر الفاسدة الداخلية في كل منهما كانت أشد خطورة من تهديد العدو الخارجي.

(ثانيا) ترى المؤلفة أن صورة البطل متشابهة في كل من الأدبين العربي والبيزنطي. فشخصية الأميرة ذات الهمة شديدة الشبه بشخصية ديجنيس، فكلاهما يصور الشخصية المستقلة التي تصبو إلى الكمال حتى تبلغه، وكلاهما تخلص من سلطة الوالدين ورعايتهما. فـ"ذات الهمة" بطلة لم تعرف اليأس؛ لأن قوة أملها في تحقيق هدفها، فلطالما حاربت وأسرت وجرحت، دون أن يثبط ذلك من عزمها، والأمر نفسه مع ديجنيس، الذي لم يسع لسلطة أو نفوذ، وإنما تركهما وراءه لأصحابهما لكي يكشف لهم عم عيوب الحياة التي ينبغي عليهم أن يشغلوا أنفسهم بها، وأن يسعوا إلى محاربتها، هذا إذا شاءوا أن يعملوا على راحة الشعب كله، لا على تحقيق أطماعهم الفردية /ص٢٣٠.

(ثالثا) التشابه في الموضوعات العامة، تلك التي تتصل اتصالا مباشرا بموضوع القتال. فملحمة ديجنيس وحكاية عمر النعمان يتفقان في تناولهما لموضوع القتال، فكلتاهما تشيران إلى موضوع القتال من بعيد، ولا تعيشان في قلب المعارك الحربية. وتستخدم المبارزات الفردية بوصفها وسيلة لحسم الموقف بين الطرفين المتعاديين ، دون أن يصاب الجمع كله بضرر؛ ولذلك فإن الجو سرعان ما ينجلي بعد المبارزة. ومن أبرز مظاهر العداء بين الطرفين في إنتاجهما الشعبي، تعصب كل طائفة لدينها، وهو تعصب لا يقتصر على إبراز كل طرف لدينه بوصفه الدين الأسمى فحسب، وإنما يتمثل أيضا في شكل الجدل الديني الذي يحاول كل طرف أن يظهر به محاسن دينه ومساوئ الدين الآخر.

ومن الموضوعات الفولكلورية المشتركة بين الأدبين، الاعتقاد بأن الحلم ينبئ بحادثة تتحقق مستقبلا، ثم الاعتقاد في السحر.

لقد سعت المؤلفة في درسها المقارن إلى البحث لا عن العلاقة القوية بين الأدبين، وإنما عن طبيعة العلاقة بين الشعبين العربي والرومي، والكشف عن صراعهما النفسي وآمالهما في تلك الفترة المتوترة الطويلة التي عاشها الشعبان معا. وتنتهي المؤلفة إلى أن الأدبين العربي والبيزنطي لم يهدفا إلى تصوير العداء المتبادل بين العرب والروم، بقدر ما كان يحرص على محاربة الشر الذي يتهدد الإنسان ويتهدد مصيره، مما نجم عنه نموذج رائع للبطولة؛ هدفه القضاء على الفساد.

(٦)

يتمثل المحور الخامس من محاور دراسات نبيلة إبراهيم في محور الدراسات المترجمة، التي قامت بترجمتها في مجال الأدب الشعبي. فلقد قامت نبيلة إبراهيم بترجمة ثلاثة من الكتب المهمة في مجال الدراسات الشعبية،فترجمت عن الألمانية كتاب "الحكاية الخرافية: نشأتها ومناهج دراستها" للألماني فريدريش فون ديرلاين، كما ترجمت عن الإنجليزية كتاب "الفولكلور في العهد القديم" للسير جيمس فريزر، وكتاب"الماضي المشترك بين العرب والغرب" لرانيلا". ولم تتوقف عند ترجمة الدراسات الشعبية فحسب، بل قامت بخوض

الترجمة للأعمال الإبداعية، فقامت بترجمة مسرحية "توراندوت" للشاعر الألماني شيلر. وسأتوقف في هذا المحور عند ترجماتها في مجال الأدب الشعبي؛ لأنه المجال الذي يدخل في نطاق دراستنا.

وفي ترجماتها، لم تتوقف نبيلة إبراهيم عند مجرد الترجمة فحسب، بل نجدها غالبا ما تقدم بدراسة مفصلة للكتاب المترجم، تشرح فيها مضمون الكتاب المترجم، والقضايا التي تعرّض لها، ومنهجية الكتاب. وإذا كانت المترجمة لم تتوقف تلك الوقفة التفصيلية في ترجمتها لكتابي "فون ديرلاين" و"رانيلا"؛ إذ اكتفت بمجرد الإشارة السريعة، فإنها اتبعت هذا المنهج الذي أشرت إليه — الذي يقوم على دراسة الكتاب ومنهج مؤلفه بالتفصيل — في ترجمتها لكتاب "الفولكلور في العهد القديم". لقد قدمت المترجمة لهذا الكتاب بدراسة مهمة، تعرض فيها لما يلي:

(١) نظرا لأن الكتاب المترجم يقوم على نقض فكرة "أن شعب بني اسرائيل هم شعب الله المختار"، بمحاولة إثبات أن شأنهم شأن أي شعب آخر، مروا بكل المراحل الفكرية التي يمكن أن يمر به مجتمع من المجتمعات الإنسانية، ما بين البدائية والهمجية والجهل والتحضر؛ لذلك فإن المترجمة رأت ضرورة التوقف عند طبيعة الدين اليهودي، وذلك من خلال دراستها لعلم الأديان. فراحت تتعرض لبعض الأحداث التي عرضت لها التوراة، وقارنتها بما ورد عنها في القرآن الكريم؛ بهدف استيضاح الصورة وتنقيتها بما لحق بها من ضروب الزيف والتحوير. وكان من بين تلك الأحداث التي قامت بمقارنتها "حادثة قتل قابيل لأخيه هابيل"، وقصة بدء الخليقة، وصورة الرب، وصورة الأنبياء.هذه الأحداث وغيرها — التي اختارتها المترجمة — مثلت المادة الخصبة التي تعرض لها فريزر بالدرس والتحليل في إطار منهجه الأنثروبولوجي[٣٣]؛ لإثبات وجهة نظره، لذلك راح ينبش في قبور معتقدات بني إسرائيل وتقاليدهم على نحو علمي ومنهجي.

(٢) قامت المترجمة بتقييم منهج فريزر ونقده نقدا علميا. ففريزر اعتمد في دراسته هذه على ما دونه المبشرون عن القبائل البدائية، كما اعتمد على دراسات غيره من الباحثين، بدلا من اعتماده على الاتصال المباشر بالناس عن طريق العمل الميداني. فمنهجه كان يعتمد على جمع الحقائق جمعا مستقصيا؛ بقصد إثبات صحة نظريته حول ظاهرة من الظواهر الإنسانية. من هنا انتقدته المترجمة لكونه لم يتمكن من الوصول إلى تفسير لبعض الظواهر الاعتقادية، مثل تقديس بعض الأشجار، وتعليق الخرق الملونة. وسبب هذا — كما تقول — (أنه لم يكن يهتم باستكناه مغزى الفعل بقدر ما كان يهتم بسرده) [٣٤]. كما ترى أنه استخدم منهجه بغير ضرورة في بعض الأحيان، كما في قصة موسى — عليه السلام — فحاول عزل القصة عن الحقائق التاريخية، وراح يقارن بينها وبين ما يماثلها من قصص شعبي مروي.

(٣) قامت المترجمة بتقديم دراسة مهمة حول المؤلف "جيمس فريزر"، وكتابه. وفي هذه الدراسة ربطت فريزر بعلماء عصره (إنسانيا وعلميا). فهو كان على رأس المدرسة التطورية، التي ركزت اهتمامها على دراسة الجانب البدائي في الجنس البشري، فراح يبحث عن الجانب البدائي في التقاليد والعادات والممارسات بصفة عامة، وفي المجتمعات البدائية خاصة. وكانت وسيلته في ذلك المنهج المقارن، الذي يعتمد على جمع المادة من أنحاء العالم،

ثم المقارنة بينها؛ بهدف الكشف عن درجات تطورها. وتأخذ المترجمة على فريزر أنه لم يطور قط أية نظرية كاملة لأسس هذا التطور، فنحن لا نجد في أعماله أي تحديد دقيق لتلك المفهومات التي رددها، حول أصول الجنس البشري، مراحل التطور، البقايا المتخلفة، بل لم تقدم تصورا عن عملية تطور الجنس البشري، أو حول إدراك القوى الدافعة في سبيل هذا التطور[٣٥].

(٤) توقفت المؤلفة عند الأسس التي قام عليها تفكير جيمس فريزر، والتي تمثلت في أساسين، هما: (١) أن الشبيه ينتج الشبيه (٢) استمرار تأثير الأشياء في بعضها البعض، رغم بعد الشقة بينهما /ص٢٨.

(٥) تتعرض لنقاد فريزر ما بين التمجيد له، والتقليل من شأنه، والنقد الموضوعي مثل مالينوفيسكي، خاصة فيما يتعلق بنظرية السحر والعلم والدين، التي اعتبرها مراحل متعاقبة، دون أن يفرق بينها على المستوى النفسي والاجتماعي. ثم تختم المترجمة دراستها بعرضها للكتاب، ومحتواه، ومناقشة هذا المحتوى.

الهوامش:

(١) لكاتب هذه السطور ورقة بحثية بالإنجليزية،عنوانها "The Egyptian Woman and Folklore"، أُلقيت في مؤتمر: "FEMINISM IN TRANSNATIONAL Perspective: Rethinking North and South In Post-coloniality". Dubrovnik, Croatia, May, 28th – June, 1st 2007 .

- وله أيضا تحت الطبع كتاب عنوانه: " المرأة المصرية والحواديت".
- كما يمكن مراجعة ذلك في: Degh,Linda (1999) "The Nature of Woman's Storytelling" In "Traditional Storytelling Today". Edited By Margaret Read MacDonald. Fitzory. Dearbon Publisher..P.580.

(٢) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مكتبة غريب، ١٩٩٢.

(٣) المرجع السابق، ص٦.

(٤) راجع: محمد طالب الدويك: القصص الشعبي في قطر، دكتوراه، إشراف د. نبيلة إبراهيم، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٨١.

- عمر عبد الرحمن يوسف: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، جمع ودراسة، ماجستير، إشراف د. نبيلة إبراهيم، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٧٢.
- محمد العبد الجابر: الحكاية الشعبية الفلسطينية: دراسة ميدانية بين الفلسطينيين المقيمين في الكويت، ماجستير، إشراف د. أحمد مرسي، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٨٦.

(٥) د. نبيلة إبراهيم: المرجع نفسه، هامش ص٤٩.

(٦) المرجع نفسه، ص٨٢، ٨٣.

(٧) فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة: د. عبد الكريم حسن، د. سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص١٢١.

(٨) المرجع نفسه، ص١٢١.

(٩) د. نبيلة إبراهيم: الرجع السابق، ص٤٣.

(١٠) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في: خالد أبو الليل: الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية في محافظة الفيوم، ماجستير، إشراف د. أحمد مرسي، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، ٢٠٠٣.

(١١) د. نبيلة إبراهيم: البطولة في القصص الشعبي،دار المعارف، سلسلة كتابك، ص٥١.

(12) - V. Propp. (1968). Morphology of the Folktale. Translated by: Laurence Scott.The American Folklore Society and Indiana University. P. xi.

(13) Abouel-lail. Khalid (2007). "Fable tales: A comparative Study between Egypt and Norway". -

A lecture was presented in the University of Bergen, Norway, in 15th of March 2007. unpublished. P.16.

(١٤) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في الباب الثاني في: "الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤.

(١٥) المرجع نفسه، ص٦٥.

(١٦) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، ص١٧.

(١٧) د. أحمد شمس الدين الحجاجي: العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

(١٨) يمكن مراجعة هذا النمط ، وهذه الأسطورة بالتفصيل في: د. نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص٦٩– ٧٦.

(١٩) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في: نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة: حنا عبود، دار المعارف، حمص ، سوريا ،الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

(٢٠) د. نبيلة إبراهيم: المرجع نفسه، ص٨٧.

(٢١) المرجع نفسه، ص١١٩– ص١٥٣.

(٢٢) المرجع نفسه، ص١٧٦.

(٢٣) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في الفصل الأول في، خالد أبو الليل: الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية في محافظة الفيوم، رسالة ماجستير، إشراف د. أحمد علي مرسي، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، ٢٠٠٣.

(٢٤) "الودية الصغيرة" النخلة الصغيرة، التي لم يتجاوز عمرها فترة طويلة.

(٢٥) يمكن مراجعة مقدمتها في: علي محمد برهانة: سيرة بني هلال: دراسة أدبية لغوية مقارنة، تقديم د. نبيلة إبراهيم، ليبيا، منشورات كلية الآداب والتربية بجامعة سبها، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

(٢٦) د. نبيلة إبراهيم: البطولة في القصص الشعبي، دار المعارف، سلسلة كتابك، ١٩٧٧، ص٢٤.

(٢٧) د.نبيلة إبراهيم: البطولات العربية والذاكرة التاريخية، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص١٣.

(٢٨) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في:

- أحمد شمس الدين الحجاجي: مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، أبريل ١٩٩١.
- محمد رجب النجار: مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية نظريا وتطبيقيا، مجلة قضايا وشهادات، سوريا، دمشق، العدد (٦) ، شتاء ١٩٩٣.
- خطري عرابي أبوليفة: سيرة الملك سيف بن ذي يزن: ، دراسة في البنية الأسطورية ، رسالة دكتوراه إشراف د. نبيلة إبراهيم روتراود فيلاند، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٩٥.

(٢٩) د: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص١٦٩.

(٣٠) د. نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨، المقدمة، ص٣.

(٣١) د. غراء مهنا: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان الطبعة الأولى، ١٩٩٧.

(٣٢) د. نبيلة إبراهيم: المرجع السابق، ص٢٢٤.

(٣٣) راجع تقديم المترجمة للكتاب في: جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم "التوراة"، (جزءان)، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص٣– ٢١.

(٣٤) المرجع السابق، ص٢٠.

(٣٥) المرجع السابق، ص٢٦، ٢٧.



كتابات نبيلة إبراهيم



ببليوجرافيا وملاحظات

سامي سليمان أحمد

صُنِّفت هذه الكتابات في أربعة أقسام، وهي: الكتب، وفصول في كتب، والكتب المترجمة، ومقالات الدوريات. ومن الضروري الإشارة إلى أن مواد القسم الثالث ليست كاملة، وهي في حاجة إلى مزيد من المراجعة والإضافات.

أولا: الكتب:

- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٦.
- سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.
- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٣.
- الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٧٣.
- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٠.
- البطولة في القصص الشعبي، سلسلة كتابك، دار المعارف، ١٩٧٧.
- الأسطورة، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩.
- من نماذج البطولة الشعبية في الوعي العربي، ندوة الثقافة والعلوم، دبي، ١٩٩٣.
- فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٠.
- البطولات العربية والذاكرة التاريخية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٥.
- المقومات الجمالية للتعبير الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.
- سهير القلماوي: الأستاذة، الرائدة، الناقدة، الأديبة، سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

ثانيا: فصول في كتب:

- الوعي العربي ونموذج البطل، ضمن كتاب الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والاختلاف، إشراف عبد المنعم تليمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٧. (أعادت نشره في كتابها "البطولات العربية والذاكرة التاريخية" وذلك تحت عنوان "البطل القومي والوعي بحركة التاريخ").

ثالثا: الترجمات:

- فريدريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية: نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥.
- جيمس فريزر: الفولكلوز في العهد القديم، جزآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
- فريدريش شيللر: توراندوت، مسرحية، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، ١٩٨٨.
- أ.ل.رانيلا: الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، ١٩٩٩.

رابعا: المقالات[1]

- البدايات الأولى للتأليف القصصي، مجلة الأقلام، بغداد، عدد نوفمبر ١٩٧٥.
- البنائية بين العلم والفلسفة، مجلة الأقلام، بغداد، عدد يناير ١٩٧٨.
- الظاهرة الموسيقية في مطلع القصيدة في شعر المتنبي، مجلة الفيصل، الرياض، عدد يونيه ١٩٧٩.
- البنائية من أين وإلى أين ؟، فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١ (أعادت نشرها بعنوان "البنائية" في "فن القص: في النظرية والتطبيق).
- مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية، فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١.
- علم اللغة وعلم الشعر، تأليف رولف كلويفر، فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليه ١٩٨٠.
- فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية، فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١.
- لغة القص في التراث العربي القديم، فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، مارس ١٩٨٢. (أعادت نشرها في "فن القص: في النظرية والتطبيق).
- السيرة النبوية بين التاريخ والأدب الشعبي، عالم الفكر، عدد مارس ١٩٨٢. (أعادت نشرها في كتابها "البطولات العربية والذاكرة التاريخية"، وذلك تحت عنوان "السيرة النبوية والوعي العربي بالتاريخ ").
- سيميولوجيا المسرح والدراما، فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، يونيه ١٩٨٢ (عرض لكتاب كير إيلام).

- الليالي في الليالي، فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، سبتمبر١٩٨٢. (أعادت نشرها في "فن القص: في النظرية والتطبيق).
- شعبية شوقي وحافظ، فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، مارس ١٩٨٢(أعادت نشره في "المقومات الجمالية للتعبير الشعبي").
- عالمية التعبير الشعبي، فصول، المجلد الثالث، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٨٣.(أعادت نشره بذات العنوان في "المقومات الجمالية للتعبير الشعبي").
- مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، مجلة إبداع، عدد مايو ١٩٨٤.
- القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، يتضمن حديثا أجرته مع فولفجانج إيزر وترجمه فؤاد كامل، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ديسمبر ١٩٨٤ (أعادت نشره في "فن القص في النظرية والتطبيق).
- قص الحداثة، فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٨٦(أعادت نشره في "فن القص في النظرية والتطبيق).
- الإنسان بين الكلمات والأشياء، مجلة ألف، عدد ١٩٨٧. (ص — ص ٢٥ — ٥٢). (أعادت نشرها في "فن القص: في النظرية والتطبيق).
- المفارقة، فصول، المجلد السابع، عددا إبريل — سبتمبر ١٩٨٧ (أعادت نشرها في "فن القص في النظرية والتطبيق).
- حكاية الجارية تودد قراءة حضارية، فصول، المجلد الثامن، العددان ١ و٢، مايو ١٩٨٩(أعادت نشرها في "فن القص في النظرية والتطبيق).
- خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في قصص طه حسين، فصول، المجلد التاسع، العددان ١و٢، أكتوبر ١٩٩٠(أعادت نشرها في "فن القص في النظرية والتطبيق).
- خصوصيات الإبداع الشعبي، فصول، المجلد العاشر، العددان ٣و٤، يناير ١٩٩٢(أعادت نشره في "المقومات الجمالية للتعبير الشعبي").

الملاحظات:

١ – تكشف هذه القائمة عن حركة الإنتاج النقدي الذي قدمته نبيلة إبراهيم على مدى يجاوز نصف قرن؛ قد بدأت برسالتها للماجستير والتي قدمتها، بإشراف الأستاذة الدكتورة سهير القلماوي، إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة في عام ١٩٥٤، والتي حملت عنوان " روميات المتنبي: حلقة من الصلات الأدبية بين العرب والروم [١]،وفي أثناء عملها في رسالتها للماجستير أخذت تتبين أن "روميات المتنبي" ليست إلا حلقة من حلقات العلاقات المتعددة بين العرب والروم[٢]، فكان أن توقفت في رسالتها للدكتوراه عند "سيرة الأميرة ذات الهمة" فدرستها دراسة مقارنة مع "ملحمة ديجينيس"وقدمت رسالتها إلى جامعة "توبنجن" بألمانيا الغربية "سابقا". وهذا التحول دال ذو دلالتين؛ أولاهما أن نبيلة إبراهيم بدأت حياتها الأكاديمية بدراسة الأدب العربي الوسيط ثم انتقلت إلى دراسة الأدب الشعبي، ولعلها كانت في هذا تحاكي أستاذتها سهير القلماوي. وثانيتهما أنه بداية من دراستها سيرة الأميرة ذات

الهمة كان البعد المقارن واحدا من الأبعاد المتعددة في عديد من دراساتها الأدبية والنقدية سواء كان مجالها الأدب الشعبي أو الأدب الرسمي.

٢ – كانت الترجمة واحدة من الإسهامات العلمية لنبيلة إبراهيم، وقد قدمت ترجمات عن الألمانية والإنجليزية، ومن البين أن الترجمات الأربع التي قدمتها في اثنتين منها نزوعٌ بيِّن إلى تقديم الكتابات الأساسية في ميادينها، فكتاب "الحكاية الخرافية" واحد من الأعمال الأساسية في مجال دراسة الحكاية الخرافية وتصنيفها ووضع مناهج تحليلها. أما كتاب "الفولكلور في العهد القديم" لجيمس فريزر فهو ذو أهمية بالغة في الدراسات الفولكلورية. أما ترجمتها كتاب "الماضي المشترك" فهو بمثابة دال على توالي اهتمامها بالبعد المقارن في دراسات الأدب الشعبي والعلاقات بين الثقافات المختلفة.

٣– من مراجعة دراساتها في الأدب الشعبي يتضح أن نبيلة إبراهيم وجهت الجانب الأساسي من عملها إلى مجال دراسة أشكال القص الشعبي بداية من السيرة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية وغيرها، على حين غاب عن دراساتها تناول الأشكال الشعرية الشعبية. وكان يتجاوب مع عنايتها بالقص الشعبي اهتمامها البيِّن بفكرة البطولة ومفاهيمها المتعددة في القصص الشعبي بأشكاله المختلفة، ذلك الاهتمام الذي بدأ مع دراستها "سيرة الأميرة ذات الهمة" وتواصل في "البطولة في القصص الشعبي" و"البطولات العربية والذاكرة التاريخية".

٤– لنبيلة إبراهيم إسهامات أخرى متعددة تشتمل على عدد من البحوث التي قُدمت إلى مؤتمرات علمية وندوات ولم تُنشر، وكذلك عدد من المقالات المنشورة ببعض الدوريات الثقافية العامة كمجلة "سطور"، وفي الدوريات كجريدة الأهرام، وفي مطبوعات الجمعية المصرية للنقد الأدبي، وفي جريدة أخبار الأدب التي نشرت فيها مؤخرا دراسة عن "ألف ليلة وليلة" وتحقيق محسن مهدي لها. وثمة حاجة لإضافة كل تلك الإسهامات إلى هذه الببليوجرافيا.

الهوامش:

(١) أفدنا في رصد عدد من المقالات من كتاب عبد السلام المسدي: مراجع النقد الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس ١٩٨٩، ص – ص ٢٨٦–٢٨٧.

(٢) انظر: ببليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين: الأدب العربي والبلاغة والنقد، تصنيف ودراسة محمد أبو المجد، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٠٦.

(٣) انظر مقدمة كتابها سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

الأسعار فى البلاد العربية :
الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهما - سلطنة عمان ٣ ريالات - العراق ديناران - لبنان ٦٠٠٠ ليرة - البحرين ديناران - الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن ديناران - قطر ١٥ ريالا - غزة / القدس دولار - تونس ٥,٢٠٠ دينارات - الإمارات ١٥ درهما - السودان ٥٠ جنيها - الجزائر ١٥ دينارا - ليبيا ديناران - دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهما .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠جنيها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد - ٣٠ دولارا للهيئات — مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦دولارا)

السعر : عشرة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٩٩٦٣٥ - ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩ - ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ - ٥٧٩٩٦٣٥
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الألكترونى: **fossoul2002 @ hotmail. com**
fossoul2002 @ yahoo. com

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

عشرة جنيهات